

**Christian Krohg: *Lucy Parr Egeberg* 1876 og *Gammel kone* 1901**  
**- to ytterpunkter -**

**Karoline L. Berre Jacobsen**  
**Hovedfagsoppgave i kunsthistorie**  
**Våren 2007**  
**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk,**  
**Universitetet i Oslo**

## SAMMENDRAG

Denne oppgaven handler om to ulike kvinnerepresentasjoner. Malt av den norske kunstneren Christian Krohg (1852-1925), portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876) og akten *Gammel kone* (1901). Bildene ble malt med tjuefem års mellomrom. Portrettet var et bestillingsoppdrag og ble malt da Krohg for en kortere periode oppholdt seg i Christiania på ferie. Han var på den tiden elev av Carl Gussow ved Königlische Akademie der Künste i Berlin.

Aktmaleriet ble til da Krohg selv underviste flere skandinaviske elever som leide et atelier i Rue Notre-Dame-des-Champs i Paris. Bildene representerer stilistiske og motivmessige to ytterpunkter. Oppgaven belyser de to bildene først hver for seg i sin kontekst og i forhold til andre tilsvarende bilder, før de behandles samlet i en komparativ analyse.

Tett på har Krohg malt den unge *Lucy Parr Egeberg* i et klart og direkte lys. I silkekjole av siste mote og med en lukket vifte i hånden viser portrettet til de nye europeiske trendene. I profil har Krohg fremstilt henne i naturlig størrelse. Hun dreier hodet mot tilskueren, men hun gjengelder ikke betrakterens blikk. Betatt av den unge kvinnens brusende skjønnhet, har han fremstilt henne på en og samme tid, nær tilskueren rent visuelt, tilgjengelig for betrakterens blikk, men uoppnåelig. Måten hun er stilt opp i profil, den mørke høyborgelige gyllenlærliknende tapetet i bakgrunnen og den rolige stolte, men distanserte fremtoningen til den unge kvinnen, vitner på den andre siden om påvirkning fra de gamle mestere.

Tett på malte Krohg den aldrende aktmodellen *Gammel kone* i et kaldt naturlig lys som treffer kvinnen ovenfra og ned. Naken sitter hun på en kald trekrakk, foran en nøytral grågrønn bakgrunn. Det er ingen andre elementer i bildet som gir tilskueren ledetråder om motivet. De mange grove penselstrøkene danner helheten i bildets form og innhold. I stil og innhold viser bildet til det nye europeiske kunstuttrykket som brøt med konvensjonene om hva som skulle males og hvordan kunstneren skulle male bildet. Naken sitter hun foran tilskueren, men hun ser ikke betrakteren. Blikket er nedslått og skaper distanse. Det var ikke øyeblikket Krohg fanget. Han viderefører den tradisjonelle akten, hvor linje, flate og farge var selvstendige skjønnhetsfaktorer til å vekke illusjon. Men illusjonen er brutt og livets sanne ansikt står tilbake, men ikke den konkrete kvinnens liv, alle menneskers liv, alderdommen.

## **FORORD**

Takk til min veileder Anne Wichstrøm for inspirerende innspill og samvittighetsfull oppfølging!

En stor takk til familien!

Til Kolbjørn for tålmodighet, engasjement og for mye praktisk hjelp, med billedlisten og med korrektur og for all din omtanke.

Takk til Theodor og Ferdinand for at dere har vært så tålmodige med mamma, dere er de søteste!

Takk til mamma og pappa for lyttende ører og gode samtaler, korrektur og troen på dette prosjektet

Takk til Tone og Knut for hjelp med gutta.

Takk til gode venner for, viktige innspill og støttende omtanke! – Birgitte, Karoline og Niels, Hanne og Jørgen, Elisabeth

Oslo, april 07

Karoline L. Berre Jacobsen

## INNHALDSFORTEGNELSE

### SAMMENDRAG

### FORORD

### KAPITTEL 1

|   |       |
|---|-------|
| INNLEDNING.....                             | s. 6  |
| 1.1 Problemstilling og struktur.....        | s. 9  |
| 1.2 Materiale, metode og teori.....         | s.10  |
| 1.3 Tidligere forskning og kildeutvalg..... | s. 14 |
| 1.4 Modernitet.....                         | s. 17 |
| 1.5 Sjangerbegrepene.....                   | s. 19 |
| 1.5.1 Portrett.....                         | s. 20 |
| 1.5.2 Akt.....                              | s. 23 |

### KAPITTEL 2

#### CHRISTIAN KROHGS PORTRETT AV *LUCY PARR EGEBERG* (1876)

|  |       |
|--|-------|
| 2.1 Biografisk plassering av Krohg rundt 1876.....                         | s. 24 |
| 2.2 Presentasjon av <i>Lucy Parr Egeberg</i> .....                         | s. 27 |
| 2.3 Beskrivelse av <i>Lucy Parr Egeberg</i> .....                          | s. 32 |
| 2.4 Kunsthistorisk plassering av <i>Lucy Parr Egeberg</i> .....            | s. 36 |
| 2.5 Kontekstuell og komparativ analyse.....                                | s. 40 |
| 2.5.1 Portrett av <i>Lilly Gude</i> (1876) og <i>Et farvel</i> (1876)..... | s. 40 |
| 2.5.2 <i>Lucy Parr Egeberg</i> – Asta Nørregaard.....                      | s. 45 |
| 2.5.3 Eilif Peterssens portrett av <i>Andrea Gram</i> (1878).....          | s. 48 |

### KAPITTEL 3

#### CHRISTIAN KROHGS AKT *GAMMEL KONE* (1901)

|   |       |
|---|-------|
| 3.1 Biografisk plassering av Krohg rundt 1901.....        | s. 54 |
| 3.2 Presentasjon av <i>Gammel kone</i> .....              | s. 59 |
| 3.3 Beskrivelse av <i>Gammel kone</i> .....               | s. 62 |
| 3.4 Kunsthistorisk plassering av <i>Gammel kone</i> ..... | s. 66 |
| 3.5 Kontekstuell og komparativ analyse.....               | s. 69 |

|   |       |
|---|-------|
| 3.5.1 <i>Gammel kone</i> – Auguste Rodin.....           | s. 69 |
| 3.5.2 <i>Marie Krohg, kunstnerens tante</i> (1892)..... | s. 71 |
| 3.5.3 Kvinneakter: Tradisjon og modernitet.....         | s. 72 |

## KAPITTEL 4

### SAMMENLIKNENDE ANALYSE:

|   |       |
|---|-------|
| <i>LUCY PARR EGEBERG</i> (1876) OG <i>GAMMEL KONE</i> (1901)..... | s. 76 |
| 4.1 Sammenliknende beskrivelse.....                               | s. 77 |
| 4.2 Kropp, kjønn og blikk.....                                    | s. 78 |

|                 |       |
|-----------------|-------|
| AVSLUTNING..... | s. 85 |
|-----------------|-------|

|                  |       |
|------------------|-------|
| BIBLIOGRAFI..... | s. 87 |
|------------------|-------|

## BILLEDLISTE

## Innledning

Christian Krohg (1852-1925) kunne male ”[...] detaljert, nesten pirket, og han kan slå ned på motivet så bredt og uvørent som noen.” (Østby 1951: 260-261). Betatt av den unge kvinnens skjønnhet malte Krohg sosietetskvinnen *Lucy Parr Egeberg* (1876). Betatt av det levde livets maleriske kraft malte han den aldrende italienske aktmodellen, *Gammel kone* (1901).

I 1876 malte den norske kunstneren Christian Krohg bestillingsportrettet av *Lucy Parr Egeberg* (fig. 1). Tett på har Krohg malt den unge kvinnen i et klart og direkte lys. I silkekjole av siste mote og med en lukket vifte i hånden viser portrettet til de nye europeiske trendene. I profil har Krohg fremstilt henne i naturlig størrelse. Hun dreier hodet mot tilskueren, men hun gjengelder ikke betrakterens blikk. Betatt av den unge kvinnens brusende skjønnhet, har han fremstilt henne på en og samme tid, nær tilskueren rent visuelt, tilgjengelig for betrakterens blikk, men uoppnåelig. Måten hun er stilt opp i profil, den mørke høyborgelige gyllenlærliknende tapetet i bakgrunnen og den rolige stolte, men distanserte fremtoningen til den unge kvinnen, vitner på den andre siden om påvirkning fra de gamle mestere.

I 1901 malte Krohg akten *Gammel kone* (fig. 2). Tett på malte Krohg den aldrende modellen i et kaldt naturlig lys som treffer kvinnen ovenfra og ned. Naken sitter hun på en kald trekrakk, foran en nøytral grågrønn bakgrunn. Det er ingen andre elementer i bildet som gir tilskueren ledertråder om motivet. De mange grove penselstrøkene danner helheten i bildets form og innhold. I stil og innhold viser bildet til det nye europeiske kunstuttrykket som brøt med konvensjonene om hva som skulle males og hvordan kunstneren skulle male bildet. Naken sitter hun foran tilskueren, men hun ser ikke betrakteren. Blikket er nedslått og skaper distanse. Det var ikke øyeblikket Krohg fanget. Han viderefører den tradisjonelle akten, hvor linje, flate og farge var selvstendige skjønnhetsfaktorer til å vekke illusjon. Men illusjonen er brutt og livets sanne ansikt står tilbake, men ikke den konkrete kvinnens liv, alle menneskers liv, alderdommen.

Jeg er fascinert av *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* først og fremst fordi det er to helhetlige og vakre bilder. Det kontemplative og monumentale preget som hviler over begge bildene skaper en spenning av noe usagt, samtidig som de er påfallende eksplisitte. De påtagelige kontrastene mellom de to bildene oppfatter jeg som utfordrende og interessante. Bildene kan settes inn i en rekke kontekster og jeg har i denne oppgaven kun valgt ut et

knippe av dem. Jeg har ikke til hensikt å skape kunstige fellesnevner mellom bildene, men å fremheve de to bildene i lys av hverandre. Som forskningsobjekter er *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* interessante både fordi de skiller seg ut i Krohgs produksjon, samtidig som vi kjenner igjen en rekke kjente stilistiske og motivmessige elementer fra Krohgs øvrige bilder. Bildene er også av stilistisk og innholdsmessig interesse i kontekst med andre kunstneres tilsvarende bilder, både nasjonalt og i et vestlig internasjonalt perspektiv. Krohg og hans kunstnerkollegier forholdt seg tett til Europa og kunsthistorien, og de nye trendene i tiden. Krohgs påvirkning og kjennskap til kunsthistorien, parallelt med de mange nye inntrykk han mottok, preger både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone*. Jeg tenker da bestemt på sjangrene, portrettet og akten, som bildene representerer, og de endringer sjangrene gjennomgikk fra midten av attenhundretallet. Tradisjonen og moderniteten blir stikkord i denne sammenheng.

Bildene rommer også en rekke mulige fortolkninger knyttet til de to ulike kvinnene, representert som to ulike kvinneligheter. Den unge - og den aldrende kvinnen. Den ene med livet foran seg og den andre med det meste av livet tilbakelagt. Det unge har i kunsten ofte vært synonymt med det skjønnne, mens det gamle, det aldrende har blitt forbundet med døden, forfall og det hestlige. Begreper om skjønnhet og sannhet, det idealiserte og det realistisk beskrivende, konfronteres vi med i møte med *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone*. Den påkledd idealiserte kvinnen som gikk inn i rollen som sosietetskvinne og poserte for kunstneren som understreket hennes status og kvinnelighet, slik det var forventet av ham som kunstner på denne tiden. Aktmaleriet hadde ingen intensjon om å representere den kvinnelige modellen. Realistisk fremstilte Krohg hennes aldrende tegn. Bildene rommer også drøftelser og analyser om klassetilhørighet, representert som overklassekvinnen og arbeiderklassekvinne.

Året før Krohg malte *Lucy Parr Egeberg* (1876) hadde han debutert som kunstner med *Italiensk modell* (1875), (fig.5). Han var i starten av sin karriere og det var først noen år senere at Krohg fikk en sentral rolle i det norske kunstlivet. Krohg var elev hos Carl Gussow i Berlin og var på ferie hjemme i Christiania da han høsten 1876 malte *Lucy Parr Egeberg*. Da Krohg malte *Gammel kone* (1901) var han over midtveis i livet og hadde fra han malte *Lucy Parr Egeberg* både hatt sin kunstneriske storhetstid i 1880-årene og vært gjennom oppturer og nedturer. Rundt århundreskiftet hadde Krohg en tung tid, og hans kunstneriske produksjon

var liten. Det var da han underviste en rekke skandinaviske elever, som leide et atelier i Rue Notre-Dame-des-Champs, at *Gammel kone* sannsynligvis ble malt.

Bildene representerer to ulike sjangere innen kunsthistorien, portrettet og akten. Siden antikken har både portrettet og akten vært preget av det stadig endrede synet på mennesket og menneskets plass i tilværelsen. Avbildning og gjengivelse av mennesket, dets kropp og sjel, har rommet utfordringer, både av teknisk art og av mer filosofisk og religiøs art. Begreper som skjønnhet og sannhet ga seg utslag i gjengivelser av mer idealiserende art, eller mer realistiske naturtro fremstillinger. Fra renessansen og frem til midten av attenhundretallet hadde sjangrene stått mer eller mindre uforandret. Portrettet og akten tilhørte riktignok den tradisjonelle motivkretsen i en kunstners repertoar, men var ikke høyt rangert. Det var de storslagne heroiske motivene som ble hentet fra Bibelen eller religiøse scener, som helgenlegendene, eller de antikke sagnene om gudenes eventyr og kjærlighetshistorier som ble høyest verdsatt og som skulle avtegnes på de store lerretene. Kunstneren Christian Krohg ble født midt i denne brytningstiden da både samfunnet og kunsten ble endret for all tid. Det tradisjonelle synet på stil og motiv ble rokket ved og portrettet og akten fikk en ny og sentral plass i kunsten. Mennesker var ikke lengre aktører i en scene, det var livet slik det artet seg både for høy og lav, her og nå, som skulle males. Utfallet av bruddet med konvensjonene var mange. Det mangeartede ble et kjennetegn. Det eksisterte ikke lengre en felles oppfatning, men mange ulike samtidige oppfatninger.

I sine mange tekster uttrykker Krohg et behov for å skildre livet slik det virkelig var og ikke falle hen til å kopiere de gamle mestere. I sitt foredrag: "Den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen" (1886), formulerte Krohg blant annet to spørsmål: "Hvordan er denne tid?, Hvordan er denne tids karakteristikk?" og besvarte spørsmålene: "Ja – men *det er det* jo nettopp som er tidens streben altså – det at den vil kjenne seg selv, og for riktig å lære seg selv helt og holdent å kjenne må den forme sitt eget bilde [...] Den maler sitt eget bilde. *Det er tidens karakteristikk* [...] *Tidens bilde er først og fremst et bilde på menneskeheten på den tid*" (Borgen 1952: 5 og 6). Krohgs to bilder, *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone*, faller i tid utenfor Krohgs ord. Bildene ble malt før og etter Krohgs mest omtalte og aktive år, 1880-årene. Men i stil og innhold, viser portrettet vei mot Krohgs senere bilder og med den aldrende akten tar Krohg de gamle mestere med seg, formalt og innholdsmessig, men han kopierer de ikke. De to kvinnene er to kvinneligheter *på den tid*.



Fokuset i den kunsthistoriske litteraturen har i all hovedsak vært rettet mot den radikale siden hos Christian Krohg, mannen som skrev boken *Albertine*, som dagen etter den utkom, 20. desember 1886, ble beslaglagt av politiet. Men den unge radikale Christian Krohg bar også med seg en bakgrunn, en fortid og en tilhørighet blant den lille gruppen av Christiania-borgere som tilhørte det bedre selskap, og den tradisjonsbevisste embetsmannskultur eller, som Erik Mørstad skriver om Christian Krohg: ”en liberalt innstilt overklasse mann fra Norges største by” (Mørstad 2004:16). I møtet med Christian Krohgs bilder aner man nettopp denne dualismen, som først og fremst skaper et spenn i hans produksjon.

For Krohg ble skildring av kvinner fra begynnelsen av en avgjørende del av hans ønske om å skape kunst som var i takt med tiden. ”Fra 1860’erne til århundreskiftet blev kvinden således på flere planer et omdrejningspunkt i den æstetiske revolusion, som avantgarden ville realiserer med ”det nye maleri”, [...] (Søndergaard 2006: 13). Krohg malte en rekke portretter av kvinner som tilhørte borgerskapet, portretter av mer eller mindre formell karakter. Men hans mest kjente bilder av kvinner er de mange bildene han malte av kvinner som tilhørte den motsatte fløyen, arbeiderklassens kvinner, som de mange bildene av kvinner fra familien Gaihede fra Skagen, eller de mange Albertine-bildene. Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og akten *Gammel kone* tydeliggjør dette spennet i Krohgs bilder av kvinner.

### 1.1 Problemstilling og struktur

” [...] kvar einaste gode kunstverk er eit eige univers som aldri kan fangast opp av stilretningar eller generelle karakteristikkar” (Danbolt 1998: 186).

Det er portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876) og akten *Gammel kone* (1901) som er oppgavens hovedtema. Det er verkene som står i fokus og som danner grunnlaget for problemstillingene og oppgavens struktur.

Oppgaven er tredelt. I kapittel 2 tar jeg for meg portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876) og i kapittel 3 tar jeg for meg akten *Gammel kone* (1901), for så å sammenlikne de to bildene i kapittel 4. Kapittel 2 og 3 følger det samme oppsettet. I kapittel 4 behandles de to bildene sammen. Problemstillingene nedenfor danner utgangspunktet for oppsettet og behandlingen i de tre kapitlene. Jeg ønsker å besvare følgende spørsmål:

#### Kapittel 2

Hvordan forholder Christian Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* (1876) seg til den stilistiske og motivmessige utviklingen portrett-tradisjonen gjennomgikk fra midten av 1800-tallet?

Hvordan kan *Lucy Parr Egeberg* fortolkes i lys av andre samtidige tilsvarende bilder av kvinner?

### Kapittel 3

Hvordan forholder Christian Krohgs akt *Gammel kone* (1901) seg til den stilistiske og motivmessige utviklingen akt-tradisjonen gjennomgikk fra midten av 1800-tallet?

Hvordan kan *Gammel kone* fortolkes i lys av andre samtidige tilsvarende bilder av kvinner?

### Kapittel 4

Hvordan forholder *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* seg til hverandre, sett i lys av kropp, kjønn og blikk?

## 1.2 Materiale, metode og teori

*Lucy Parr Egeberg* (1876) og *Gammel kone* (1901) er hovedmaterialet i oppgaven. Bildene er tilgjengelige henholdsvis i Nasjonalmuseet for kunst, ved Nasjonalgalleriet i Oslo og Bergen Kunstmuseum, ved Rasmus Meyers Samlinger i Bergen. Andre bilder av Krohg benyttes direkte i kontekst med de to bildene. Det samme gjelder verk av andre kunstnere.

Oppgaven setter fokus på de to verkene, portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og akten *Gammel kone*. Krohgs liv og verk (biografiske ståsted da bildene ble til) har lagt grunnlaget for den videre verksanalysen hvor jeg gjennom ikonografisk- og ikonologisk analyse har identifisert, beskrevet og tolket de to bildenes form og innhold. Tidligere omtaler av bildene i den kunsthistoriske litteraturen settes i sammenheng med en kunsthistorisk plassering av bildene.

Bildene representerer to ulike sjangere og blir i de separate analysene av bildene (kapittel 2 og 3) satt i kontekst med et utvalg av andre samtidige og tilsvarende bilder, hvor den komparative metoden<sup>1</sup> har til hensikt å synliggjøre det enkelte bildets påvirkning, særegenheter, nyanser og detaljer i forhold til andre tilsvarende verk, stilistisk og

---

<sup>1</sup>”Å sette bilder i sammenheng med hverandre kan frembringe ny innsikt. Det gjelder også i de tilfeller det ikke kan bevises at den kunstneren som er mottager, har sett eller kjent til referansegrunnlaget. Poenget er ikke

motivmessig. Den komparative metoden har blitt et hovedverktøy for å analysere de to bildene avslutningsvis i forhold til hverandre.

En rekke forutsetninger er lagt til grunn for oppgavens analytiske utforming. Jeg har blant annet lagt til grunn at *Lucy Parr Egeberg* er et portrett og at *Gammel kone* er et aktmaleri. I avsnitt 1.6 om sjangerbegrepene, portrett og akt, har jeg til hensikt å vise begrepenes innhold, deres flytende grenser og den tradisjonen Krohg forholdt seg til da han malte portrettet og akten.

I denne oppgaven leser jeg *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* som en del av den brytningstiden, kalt moderniteten (se kap. 1.4). Det utvalget av andre bilder som trekkes inn i analysen er farget av det kildematerialet som omhandler denne brytningstiden, fra 1870-årene og frem til århundreskiftet. I boken *Konst, Kön och Blick* omtaler A. L. Lindberg feministisk bildeanalyse, ikke som en bestemt metode, men snarere som en ny måte å se på ” [...] omdefiniera vad som är interessant att ägna sig åt, att lägga de analytiska snitten på et annorlunda sätt.” (Lindberg 1995: 15).<sup>2</sup> Oppgaven omhandler to bilder av to ulike kvinner, og to ulike kvinneligheter som fremstilles på lerretet. Den rike kjønnsforskningen som er foretatt siden 1970-årene, som blant annet har beskjeftiget seg med perioden fra midten av attenhundretallet, da forholdet til kropp og kjønn var under endring, har farget denne oppgaveteksten.

Synet på menn og kvinner endredes fra midten av 1800-tallet, men synet på mann og kvinne var fortsatt stereotypet, men i endring. Tamar Garb refererer en kommentator fra tidlig på 1800-tallet i sin artikkel: ”Maskulinitet, muskler och modernitet hos Caillebottes manliga gestalter”, som beskriver kjønnene som to motpoler med helt bestemte egenskaper. Hun skulle være ”vek, fuktig, mild, oskyldig, blyg och anständig”, mens mannen skulle være ”mörk, hårig, torr, häftig och våldsam” (Garb 2002: 95-96). Det var egne sfærer for menn og en egen sfære for kvinner. Synet på kvinnen som biologisk forbundet eksiterte, men gikk etter hvert i retning av å se kvinnen som et kulturelt forankret individ, mot slutten av 1800-

---

påvirkning, men likhet i struktur mellom to kunstverk som er utført av to forskjellige kunstnere, på forskjellig tidspunkt og med forskjellig utgangspunkt.” (Mørstad 2004: 49)

<sup>2</sup> Boken *Kvinnor som konstnärer* som kom ut 1975, redigert av Anna Lena Lindberg og Barbro Werkmäster, ble ”et startskudd for feministisk kunsthistorieskrivning i Norden.” (en face 1 – 03, Wichstrøm 2003: 29). Christian Krohgs portrett av *Oda Engelhart*, (1888) var bokens forsidebilde.

tallet. Gill Perry skriver i innledningen til boken *Gender and Art* at ”kjønn” (”Gender”) defineres som en kulturell konstruksjon av femininitet og maskulinitet (Perry 1999: 8).

Tamar Garb analyserer franske malerier fra slutten av 1800-tallet i lys av begrepene kjønn og representasjon i sin artikkel ”Gender and representation” i *Modernity and Modernism*:

There are certainly some feminists who link their theories to the biological roots, but feminist theorists from different schools argue more often over the psychic and social meaning of masculinity and femininity. Everyone acknowledges that men and woman have different sexual characteristics and capacities, for example woman can give birth, men cannot, but it is the value and meaning that different societies and cultures attribute to this fact, these differences, not the differences themselves, that is important for much feminist scholarship [...] Men and woman, it is here assumed, are not at the ‘origin’ of their world but are the products of it. (Garb 1994: 221)

Kvinnefremstillingene til Krohg kan med dette for øyet ikke fullt ut bli forstått uten kjønnsperspektivet. Da Christian Krohg fremstilte kvinner i sine bilder var han, som barn av sin tid, aldri helt fri for samtidens forventninger til ham, som mannlig maler og hans fremstilling av kvinner, og kvinnene i tiden var et resultat av den kulturen de vokste opp i eller tilhørte. Med denne måten å se på, finnes det ikke bare en mannlighet og en kvinnelighet, men mange ulike mannligheter og kvinneligheter, som jeg vil forholde meg til i denne oppgaven.

Blikket eller det manglende blikket, blikket som vender bort eller blikket som er nedslått står sentralt i denne oppgaven og er sentrale komposisjonsmidler både i *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone*. I de to bildene spiller kropp og blick sammen som to uatskillelige komponenter.<sup>3</sup> Filmteoretikeren Laura Mulvey<sup>4</sup> hevder i sin artikkel ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, (1975) at i den klassiske fortellende filmen fremstilles kvinnen systematisk som objekt både for mannens handlinger og for hans blick. ”Tradisjonelt har den fremviste kvinnen fungert på to nivåer: som erotisk objekt for karakterene innen historien på lerretet og som erotisk objekt for tilskueren i kinosalen, med en vekslende spenning mellom blikkene på hver side av lerretet” (Mulvey 1999: 175). Mulvey understreker dette ytterligere:

<sup>3</sup> I antikken var det kroppen og dens bevegelser mesterne brukte til å uttrykke det Sokrates kalte ”sjelens funksjon”, de mente at minespillet ville ødelegge symmetrien i ansiktet” (Gombrich 1995: 71).

<sup>4</sup> Laura Mulvey er britisk filmteoretiker, avantgarde-filmskaper og kunst-/kulturkritiker, og underviser i filmstudier ved British Film Institute/Birkbeck College i London. Hun har siden 1970-tallet vært en markant skikkelse innen den feministiske filmteorien. Artikkelen: ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” ble skrevet i 1973 og først publisert i det britiske filmtidsskriftet *Screen* i 1975. Artikkelen er blitt en nøkkelartikkel for den feministisk orienterte filmteorien og mer generelt for kunstfeltet som retter seg mot et kjønnsperspektiv (Mulvey 1999: 169).

Det er tre forskjellige blikk knyttet til film: kameraets blikk i det det spiller inn den før-filmiske hendelse, publikums blikk idet det ser på det ferdige produktet og karakterenes blikk på hverandre innen filmillusjonen [...] Denne komplekse vekselvirkningen av blikk er spesifikk for filmen. (Mulvey 1999: 180).

Kjernen i det teoretiske utgangspunktet er at blikket, måten vi ser på er kulturelt betinget. Innholdet i begrepet blikket/gaze er i konstant endring på lik linje som begrepet kultur til en hver tid er i endring. Da den radikale filmteoretikeren analyserte den klassisk fortellende filmen<sup>5</sup> var det en stereotypisk tenkning hun var på jakt etter. For Laura Mulvey var mannen jegeren som iakttok byttet, kvinnen. Kvinnen var i så måte et offer, et offer for mannens handlinger og mannens blikk. "Det patriarkalske samfunnet har gjennom måten kvinner er blitt representert bidratt til å opprettholde og forsterke kjønnsforskjellene." (Braaten 1996: 181). Mulvey mente at kvinnen systematisk ble fremstilt som objekt. Hun anvender den psykoanalytiske teorien, med Freud i spissen, som verktøy for sin analyse. "Inspirert av Freud viser hun hvordan filmopplevelsen tilbyr ulike former for nytelse. Skopofili, eller synsdriften, forbindes av Freud til dette å gjøre andre mennesker til objekter, og å underkaste dem et kontrollerende og nysgjerrig blikk [...]. Kikkerdriftens erotiske basis er forbundet med lysten etter å se en annen person som objekt, [...]" (Braaten 1996: 181)

Mulvey anser kikkerdriftens (voyeurismen) i oss som grunnleggende, at vårt blikk søker etter et objekt, noe som igjen er knyttet opp mot vår menneskelige trang til å vite noe mer, begjæret etter den forbudte private sfæren. Tamar Garb beskriver også blikket som kulturelt betinget: "For feminists, neither the experience of 'pleasure' nor the processes of 'looking' are neutral and value-free. Both are intricately connected to the different ways we have learned to live as men or woman in the world." (Garb 1994: 219) Tamar Garb refererer til Freud på lik linje som Mulvey i sin forståelse og anvendelse av begrepet, blikket, eller gleden av å se, "pleasure in looking" (Garb 1994: 221).

If culture, time and place are implicated in 'seeing', then so might race, class, gender, or age be. The socially and psychically produced look, the non-innocent look of culture, has come to be known in contemporary theory as the 'gaze'. The 'gaze' is never arbitrary, personal or idiosyncratic. To talk about the 'gaze' is to talk about shared, habitual modes of vision through which the human subject in particular social contexts looks, and is looked at (Garb 1994: 223).

---

<sup>5</sup> Med den klassisk fortellende filmen menes Hollywood-filmene på 1930-40- og 50-tallet (Braaten 1996: 180).

Som betraktere av hverandre, som betraktere av et bilde, og så som kunstneren som skal gjengi en person, er vi alle fanget av vår egen oppfattelse. Oppfattelsen som igjen er preget av den tiden vi lever i, det sosiale samfunnslag vi kommer fra og det kjønn vi tilhører, og de muligheter og begrensninger som tidens ånd la i rollene mellom kjønnene. I så måte er representasjonen kulturelt betinget av den tiden det ble skapt, både *Lucy Parr Egeberg* i 1876 og *Gammel kone* i 1901.

Ved behandling av tema ”blikk” i de ulike representasjonene er Laura Mulveys teori med som en viktig del, da jeg anser teorien som svært egnet for å overføre på maleriet som uttrykk. Kjønnsperspektivet i denne oppgaven har ikke til hensikt å ukritisk anvende kjønnsteori, det er flere innfallsporter og kjønnsperspektiv er et av dem. Krohg var påvirket fra mange felt, jeg håper å belyse de mest sentrale, ut fra de begrensningene jeg har satt i problemstillingene.

### 1.3 Tidligere forskning og kildeutvalg

Både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* er omtalt flere ulike steder i den kunsthistoriske litteraturen, men ingen av dem er inngående forsket på. Så langt jeg kjenner til finnes det heller ingen tekst som behandler de to bildene i en felles kontekst.

Jeg har valgt å behandle den tidligere forskningen på kunstneren Christian Krohg og hans to bilder, *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* fortløpende sammen med kildeutvalget til oppgaven. Verksanalysene springer først og fremst ut fra kunsthistorisk litteratur.

De mange bildene som Krohg har malt av kvinner: både bestillingsoppdrag og private portretter av venner og familie, samt de mange mer eller mindre sjangerpregede bildene av kvinner, har ikke blitt samlet under ett, i et felles verk. Omfanget er stort og går i mange retninger, og ville krevd et omfattende arbeid. Oscar Thue omtaler flere av Krohgs bilder av kvinner i *Christian Krohgs portretter* (1971), men kvinneportrettene er riktignok i mindretall. Han nevner for øvrig også bilder av kvinner hvor modellen var mer eller mindre identifiserbar, men avgrenser mot de bildene.<sup>6</sup> Flere av Krohgs bilder av kvinner er vel og merke grundig omtalt og forsket på. I all hovedsak er de mange Albertine-fremstillingene til

---

<sup>6</sup> ”Videre er det utelatt en del portretter hvor jeg har ansett identifikasjonen for å være usikker. Heller ikke Krohgs portretter av mer eller mindre profesjonelle kvinnelige modeller kunne taes med fordi vi bare kjenner deres fornavn eller tilnavn.” (Thue 1971: 7).

Krohg viet mest oppmerksomhet i den kunsthistoriske litteraturen, ser man på kvinnebildene hans spesielt. I 1955 skrev Oscar Thue sin magisteravhandling om *Christian Krohgs sosiale tendenskunst* (1955) hvor Albertinestriden sto sentralt. Som hovedformidler av Krohg skrev Thue en rekke artikler om Krohgs liv og verk: "Fra Albertinestriden", (*Samtiden*, 1956) og "Albertine i politilægens venteværelse", (*Kunst og Kultur*, 1957), "Albertine og Madeleine", (*Kunst og Kultur*, 1958). Det er naturlig på flere måter. Boken *Albertine*, som ble utgitt i 1886 og hans malerier av den fattige sypiken, som havnet i prostitusjon, vakte voldsom reaksjon i Krohgs egen samtid, og satte den offentlige prostitusjonen på dagsorden. Noe som senere førte til at den ble avskaffet. Bildene er ofte sett i lys av en sosial tendenskunst. Oscar Thues kone Sigrid Rømcke Thue sluttførte i samarbeid med Knut Berg, Thues store *Christian Krohg* (1997) monografi. I boken er både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* plassert stilistisk og motivmessig, og gjengitt i farger. Thue har også identifisert, datert og beskrevet bildene i lys av Krohgs biografiske ståsted. Dette forholder jeg meg til som sentrale kilder i teksten, og gjengir hans omtale av de to bildene. Det omfattende katalogiseringsarbeidet Thue gjorde på Krohgs kunst, forholder jeg meg til som kilder, da først og fremst hans siste bok fra 1997.

I 1987 viste Nasjonalgalleriet en stor Christian Krohg-utstilling. Både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* ble vist på denne utstillingen, og omtalt i katalogen av henholdsvis Oscar Thue og Ingeborg Wikborg. I hovedsak analyserer Thue verkene biografisk, og livet til Krohg står sentralt for forståelsen av det han skapte. Det innebærer at livet til Krohg er vektlagt i større grad enn det verkene i seg selv er problematisert.

Det er som sagt ikke mange av Krohgs bilder av kvinner som har blitt forsket på, men ved flere anledninger har Anne Wichstrøm omtalt Krohgs portrett av *Oda Engelhart* (1888). I 2003 satte Wichstrøm portrettet inn i en portrett-teoretisk og portretthistorisk kontekst i artikkelen "Det intime portrettet. Christian Krohgs portrett av Oda Engelhart", trykket i det kunsthistoriske tidsskriftet *En face*. Erik Mørstad har også skrevet flere artikler om Krohg, hvor blant andre Krohgs bilder av kvinner er en del av det. "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", (*Kunst og Kultur*, 1992) og "Christian Krohg i Skagen: et norsk perspektiv", (*Christian Krohg og Skagen*, katalog til et felles utstillingsprosjekt mellom Skagen museum og Lillehammer kunstmuseum). Her problematiserer Mørstad blant annet begrepet portrett og sjanger, noe jeg kommer til å støtte meg til i denne oppgaven. I den omfattende boken *Portrett i Norge* fra 2004 anvender og referer jeg artiklene til: Erik

Mørstad, ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, Anne Wichstrøms, ”Rom, kropp og blikk”, og Anne Kjellbergs artikkel ”Silke er dog smukkere”. I Kjellbergs artikkel er portrettet av *Lucy Parr Egeberg* gjengitt, analysert og drøftet.

Christian Krohg er behandlet i en rekke kunsthistoriske oversiktsverk, som blant annet *Norske malere og billedhuggere* fra 1907 av Jens Thiis og *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* fra 1951 hvor Leif Østby blant andre omtaler Krohg og bildene, *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone*. Østby blir direkte referert i teksten. *Norges billedkunst* fra 1993 og spesielt bind 1 og Knut Bergs omtale av tiden fra 1870-1900 har også vært viktige kilder i oppgaven, og for den sammenliknende analysen av bildene i forhold til andre samtidige tilsvarende bilder. *Norges billedkunst*, bind 2, hvor Marit Lange og Nils Messel i første kapittel omtaler tiden fra 1900-1914 har vært viktig for min forståelse av den videre utviklingen i kunsten, og blant annet Krohgs rolle da den nye generasjonen kunstnere for alvor tok plass på kunstarenaen, og akt-tradisjonens videre utvikling. I *Norsk kunsthistorie* fra 1998 gir Gunnar Danbolt en grundig omtale av Krohgs bilde *Gammel kone* (1901) under kapitlet ”Realisme – modernitetens kunst”. Kapitlet er en viktig kilde og blir referert i oppgaven.

I mitt søk etter en større forståelse av den tiden da *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel Kone* ble malt, har jeg hatt gleden av å lese et omfattende og flerspektret kildemateriale. Teksten er preget av hva jeg har oppfattet som sentralt i denne sammenheng. Jeg har latt meg prege og inspirere og har direkte sitert flere kunstteoretiske kilder som også kunne vært satt inn i et kildekritisk lys, men min hensikt har vært å holde fokus på verkene. Kilder knyttet til kjønnsperspektivet og modernitet er rikt, og deler av det er direkte referert i teksten. Jeg vil i denne sammenheng trekke frem to utstillinger som de senere årene har betydd mye for meg og for oppgavens utforming. Den omfattende portrettutstillingen på Folkemuseet 2004, *Portrett i Norge* og utstillingen *Fra det mytiske feminine til den moderne kvinde*, som ble vist på Ny Carlsberg Glyptotek i København, 2006.

For oppgavens utforming har kilder av mer personlig art også stått sentralt, ved siden av den lange rekken av kunsthistorisk litteratur som har formet min tekst og preget min forståelse. Jeg tenker da spesielt på Ferdinand Finnes og Per Krohgs memoarer som jeg anvender og refererer, med visshet om at det er personlige erindringer. Ikke minst har Krohgs egne tekster og mange anekdoter og tanker preget min forståelse av ham og hans kunst og den tiden da



*Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* ble til. I *Kampen for tilværelsen* er store deler av Krohgs litterære og journalistiske arbeid samlet. Jeg forholder meg til utgaven fra 1952, redaktør Johan Borgen (samleverket kom første gang ut i 1920-21). Jeg har anvendt Krohgs tekster både direkte (sitert) og indirekte (min forståelse av Krohg) i oppgaven.

#### 1.4 Modernitet

Jeg ønsker å gi en kort beskrivelse av den nye tiden, moderniteten, som i teksten er direkte knyttet til Christian Krohg og hans bilder. Dette avsnittet blir en videreføring av kjønnsperspektivet som er behandlet i 1.3, da begrepene kjønn og modernitet er tett knyttet i denne oppgaveteksten.

I sin introduksjon til boken *Modernity and Modernism* refererer Briony Fer til den franske dikteren og kunstkritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) som i sitt essay *Le Peintre de la Vie Moderne* trykket i den franske avisen *Le Figaro* i 1863 brukte begrepet modernitet til å beskrive noe nytt som skilte seg fra fortiden. Han beskrev en ny moderne identitet: “when, applying to art, Baudelaire could define it in this way: ‘By ”modernity” I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable’[...]” (Fer1994: 9). Det var dualismen mellom det flyktige, ubestandige, det som bare er her og nå, på den ene siden og det evige og uforanderlige på den andre siden, Baudelaire beskrev. Han skildret gater og mennesker, han skildret dynamikken og larmen. Paris gjennomgikk en revolusjonerende modernisering. Modernitetens kunstner skulle i følge Baudelaire male dette nye, male samtiden og ikke henge seg opp i fortiden. På Salongen i Paris på samme tid, var historiske, religiøse og mytologiske malerier det mest aktede en kunstner kunne foreta seg. Samtiden, dagliglivet, byens larm og ikke minst alminnelige mennesker var ikke noe for salongpublikummet.<sup>7</sup>

Modernity is presented as far more than a sense of being ‘up to date’ – modernity is a matter of representations and major myths – of a new Paris for recreation, leisure and pleasure, of nature to be enjoyed at weekends in suburbia, of the prostitute taking over and of fluidity of class in the popular spaces of entertainment. The key markers in this mythic territory are leisure, consumption, the spectacle and money. (Pollock 2006: 72)

---

<sup>7</sup> I boken *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernite*, avgrensar Anna Lena Lindberg tidsmessig begrepet modernitet til tiden fra cirka 1750 og fremover. Fra opplysningstiden og fremover eller fra den franske revolusjonen i 1789 begynte det man kaller den moderne tid. Begrepet modernitet berører som sagt både på individ- og samfunnsplan. Som følge av de dypt inngripende endringene endres kunstuttrykket for all tid. ”Moderniteten, i meningen den samhälleliga moderniseringsprocess som förbinds bl.a. med urbanisering och industrialisering, sekularisering och individualisering, sätter djupa avtryck i konstlivet.” (Lindberg 2002: 11).

Endringer preget siste del av 1800-tallet både for det enkelte menneske og for samfunnet som helhet, og tidligere sannheter om liv og lære sto for fall. Omveltningene preget det norske kunstliv generelt, og skapte en begivenhetsrik tid. En tid fylt med kontraster, det tradisjonelle gikk side om side med det avantgarde. De indre og ytre styrte motpoler lå og murret i overflaten i det meste av den kunsten som ble skapt. Forenklet sagt stod mennesket på slutten av 1800-tallet med den ene foten i fortiden, da det enkelte mennesket hadde en klar definert plass og tilhørighet, og med den andre foten i den nye moderne tiden, hvor det enkelte individet måtte søke etter sin egen rolle i det nye samfunnet. Sosiale forskjeller ble tydeligere. Noen kunne velge blant alt det nye og finne nye posisjoner som ikke før var mulig, spesielt gjennom tilveksten av utdannelses muligheter. De fleste hadde ikke noe valg, de måtte ta det arbeide som fantes. I det lille landet Norge, med den lille storbyen Kristiania var det kun en liten gruppe mennesker som tok opp i seg det nye moderne, først og fremst gjennom reiser rundt i Europa, men også andre deler av verden. Ingen sto upåvirket av alle de nye inntrykkene.

Da ”det moderne” brød igennem, blev det Guds død. At Gud var afgang ved døden, viste sig ved, at menneskene ville selv – og ville sig selv. De ville undersøge, forklare, beherske både natur, samfund og bevidsthed. Fri tro, fri forskning og fri kærlighed blev de nye trosartikler i det moderne gennembruds sociale og kulturelle bevægelser (Hjort-Vetlesen 1993: 330-331).

Det førte også med seg et nytt fokus på ”de hidtil tavse – det arbeidende folk og kvindene”. Slik formulerte Inger-Lise Hjort-Vetlesen konsekvensene av det moderne gjennombruddet i sin artikkel i *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. For Krohg som kunstner er dette sitatet særs gjeldende, fra Krohgs pensel kjenner vi nettopp ”de hidtil tavse – det arbeidende folk og kvindene” (Hjort-Vetlesen 1993: 331). Dette førte med seg endringer om hva- og hvordan et bilde skulle males. Måten individet ble avbildet på, individets særtrekk ble sterkere og rommet individet befant seg i var annerledes, motiver som tidligere ikke var ansett som verdige ble nå malt på store lerret og stilt ut for publikum. De religiøse, allegoriske og mytologiske skikkelsene ble skiftet ut med kvinner og menn fra samtiden.<sup>8</sup> Med maleri *Begravelsen i Ornans* (1849-50) brøt den franske kunstneren Gustave Courbet tidens

---

<sup>8</sup>[...] mitten av 1800-talet, vid en tid då kampen mellan traditionellt historiemåleri och det mer anspråklösa och frigjorda genre-, landskaps- och stillebenmåleriet lätt vanns av den senare gruppen. En större förändring i det sociala och institutionella intresset för konst i sig var på väg: med borgerlighetens framväxt och den bildade aristokratins fall efterfrågades mindre målningar, i allmänhet av vardagsföremål, i stället för storståtliga mytologiska eller religiösa scener. (Lindberg 1995: 46).

konvensjoner til hva og hvordan et maleri skulle fremstå. Bildets store format ga inntrykk av å være et tradisjonelt høyverdig kunstverk tilegnet Salongen i Paris, men her er motivet en begravelse av en helt alminnelig mann fra Ornans og hans sørgende medborgere. I 1855 utga Courbet et manifest med tittelen *Le Réalisme* i tilknytning til utstillingen.<sup>9</sup>

Ikke desto mindre blev portrætgeneren, der hidtil havde indtaget en mer inferior position i det billedkunstneriske hierarki, i 1860'erne genstand for en revurdering af kritikere, der fremhævede at netop portrættet var et forum, hvor det personlige kunne overskrides til fordel for et generelt udsagn om en tid og dens typer. (Søndergaard 2006, Bind 2: 14-15)

Maleren og forfatteren Christian Krohg var på ingen måte alene om å vende ansiktet bort fra de historiske og de religiøse motivene, samt bort fra den allegoriske billedverden, for å vende blikket mot hverdagsmennesket. Interessen for mennesket av kjøtt og blod og som helst skulle svette og bære preg av det levde livet, hadde blant annet interessert Gustav Courbet tretti år tidligere. I Norge kom trenden først for alvor mot 1880-årene. Menn og kvinner skulle ikke lenger fremstå som passive aktører i en iscenesettelse, kunstneren skulle ut i felten og bli kjent med det sanne livet. Dette preger først og fremst motivvalget, men også fremstillingsmåten. Både penselstrøkene og bildeutsnittet skulle fremstå naturlig, eller tilfeldig.

### 1.5 Sjangerbegrepene: portrett og akt

Jeg ønsker i dette avsnittet å kort gjøre rede for de to meget omfattende begrepene, portrett og akt. Det vil si at jeg kun belyser en liten del av begrepene, med det håp at det klargjør for den direkte anvendelsen analysekapitlene.

Sjangerbegrepene, portrett og akt har gjennom tidene variert i form og innhold, i hensikt og i anvendelse. Som uttrykk kunne både portrettet og akten arte seg som mer eller mindre

---

<sup>9</sup>Georg Brandes betegnet perioden som "det moderne gjennombrudd", med tro på utviklingslæren (Darwins bok, *Artenes opprinnelse* utkom 1859) og positivismen. Brandes og realistene hadde som mål å forandre og forbedre samfunnet. Nye problemer ble satt under debatt, som blant annet fattigdom og prostitusjon. Det optimale for en realist måtte være som da Krohg opplevde at lovverket ble endret som følge av hans diktning, med boken om *Albertine*. Som stilbegrep i kunsten blir naturalismen ofte brukt synonymt med realismen. Begge retningene hadde sterk tro på vitenskapen og et ønske om å skildre virkeligheten så objektivt som mulig. Emile Zola mente kunsten burde bruke vitenskapelige metoder slik som medisinen og se på samfunnet som en kropp som måtte undersøkes objektivt. Zola skiller mellom termene realismen og naturalismen og hevdet at naturalismen var fri for den moraliserende observasjonen. Begrepet naturalist og realist benyttes om hverandre. Thue beskriver realismen som en sentral stilretning for Krohg fra hans studieår hos Gussow: "De var alle Gussow-tilhengere, forfattere av realismen som den eneste saliggjørende retning, [...]" (Thue 1987: 11-12).

realistisk eller idealiserende. ”En overordnet problemstilling i alt portrettmaleri er forholdet mellom sannhet og skjønnhet” (Mørstad 1996: 240). Dette må man også kunne si gjelder akttradisjonen. Det skjønnne og det sanne, det nakne og det avkledd, kropp og blikk har blitt diskutert i konteksten, sjangerbegrepene, og da spesielt fremstilling av kvinner, men også mannlige modeller. Det er tidens syn på mennesket som gir seg til kjenne i begge sjangrene.

I sine værker fremstilte Manet netop Modernitetens karakteristiske typer og brukte dermed porträtgeneren, der normalt tjente et offentlig, representativt formål for den porträtterede, til at række fra det spesifikke til det universelle, fra det personlige til et generelt udsagn om mennesker i datidens visuelle kultur (Søndergaard 2006, Bind 2: 15).

I denne oppgaven rommer sjangerbegrepene, portrettet og akten begreper som modernitet, kjønnsperspektiv, krav og holdninger knyttet til begrepet kjønn, blikket, borgerskapet versus arbeiderklassen, ung kvinne versus aldrende kvinne, påkledd versus avkledd, bestillingsverk/-portrett versus aktstudie/atelierstudie, tradisjonell fremstilling versus den brutale realisme og begrepet den nye kvinnen. Det høres stort og komplekst ut, men henger sammen som brikker i et puslespill.

I 1905 skrev Krohg artikkelen ”Vi gamle”: ”Bort med alle regler. Har man bruk for andre kunstarter, så la oss bare ta dem. Det er resultatet det kommer an på, og at det er *liv* i det.” (Borgen 1952: 49). Portrett- og aktsjangeren besitter ingen klare retningslinjer eller klare definisjoner. Krohg og hans samtidige kunstnerkollegier forhold seg naturlig til de ulike kunstuttrykkene og skilte intuitivt på de ulike sjangrene. Da Krohg skrev disse ord var en rekke nye stilbegreper blitt etablert noe som påvirket sjangrenes form og innhold, så som portrettet og akten har endret karakter siden antikken.

### 1.5.1 Portrett

Et portrett forholder seg først og fremst til en gjengivelse av en levende eller død person med vekt på utseende og personlighetstrekk. Et portrettmaleri må ligne på den avbildende. ”By ‘naturalistic portraiture’, I mean a physiognomic likeness which is seen to refer to the identity of the living or once-living person depicted.” (Woodall 1997: 1). Med fysiognomisk likhet referer Woodall først og fremst til ansiktsuttrykket, som fra antikken har blitt forbundet med sjelens egenskaper. Kravet om likhet gjelder spesielt ansiktstrekkene. Det var først i den hellenistiske perioden (mot slutten av 300 f.Kr.) at kunstnerne oppdaget, og begynte å skape

kunst (ført og fremst byster og statuer) hvor ansiktstrekkene uttrykte noe mer individuelt, enn de tidlige vakre men skjematiske fremstillingene.

Here are the essential constituents of a person's identity: a recognized or recognizable appearance; a given name that refers to no one else; a social, interactive function that can be defined; in context, a pertinent characterization; and a consciousness of the distinction between one's own person and another's, and of the possible relationship between them. Only physical appearance is naturally visible, and even that is unstable. The rest is conceptual and must be expressed symbolically. All these elements, however, may be represented by portrait artists who must meet the complex demands of portraiture as a particular challenge of their artistic ingenuity and empathetic insight (Brilliant 1997: 9).

Richard Brilliant uttrykker her portrettsjangerens kunstneriske kravfullhet, men hva den enkelte kunstner velger å vektlegge i det enkelte portrett er kulturelt betinget. En allmenngyldig fremstillingsform for sjangeren eksisterer ikke. Sjangeren er tvetydig og utfordrende både for kunstneren og betrakteren og for den portrettede selv. Marcel Proust skrev: "We are not a materially constituted whole, identical for everyone, which each of us can examine like a list of specifications or a testament; our social personality is a creation of other people's thought." (Brilliant 1991, ny utgave 1997: 32)

Thue innleder boken om Krohgs portretter fra 1971 med å understreke portrettsjangerens flytende grenser.

Hos Christian Krohg er grensen mellom portrett og genreskildring flytende [...] Det måtte bli meget av en skjønnssak [...] Dessverre har ganske vesentlig del av Christian Krohgs portrettkunst måtte kuttes ut. For det første kjennes en hel del portretter av Krohg som det ikke har lyktes å identifisere [...] Videre er det utelatt en del portretter hvor jeg har ansett identifikasjonen for å være usikker. Heller ikke Krohgs portretter av mer eller mindre profesjonelle modeller kunne taes med fordi vi bare kjenner deres fornavn eller tilnavn. (Thue 1971:7).

Det er vanskelig å spore en definisjon hos Thue bortsett fra at han velger å avgrense mot mer eller mindre profesjonelle modeller som bare var kjent ved fornavn eller deres tilnavn. Thues definisjon eller avgrensning berører ikke direkte oppgavens problemstilling. Det foreligger som sagt ingen diskusjon i oppgaven hvorvidt *Lucy Parr Egeberg* er et portrett eller *Gammel kone* et aktmaleri. Av interesse er sjangerbegrepenes kompleksitet, noe jeg påstår at Thues definisjon viser. "Thue klassifiserer Krohgs portretter ut fra personalhistoriske kriterier" (Mørstad 2004: 24).

I sin artikkel "Kunstneren som motiv: 1878-1900" i *Portrett i Norge* problematiserer og drøfter Mørstad portrettbegrepet blant annet ved å vise til Hans-Georg Gadamer<sup>10</sup> og hans verk *Wahrheit und Methode* (1960). Gadamer legger kunstnerens opprinnelige intensjon til grunn for å vurdere et bilde som et portrett eller et figurbilde. I et figurbilde (sjangerbilde) burde modellens individualitet ideelt sett utviskes, mente Gadamer, for ikke å forstyrre bildets opprinnelige hensikt (Mørstad 2004:19-20). "I sjangermaleriet opptrådte mennesker, som omtalt, mer som typer enn som individer." (Mørstad 2004:24).

"[...] den intenderte relasjonen mellom individ og portrett, er det som definerer det som et portrett, uavhengig om man vet hvem det referer til. Kunstnerens intensjon er overordnet betrakterens tolkning." (Mørstad 2004:20).<sup>11</sup> Krohg selv var lite fokusert på sjanger, Krohg malte mennesker og i all hovedsak mennesker han kjente eller ble kjent med i løpet av arbeidsprosessen. Thue vurderte blant annet Skagen-bildene som modellbilder med mer eller mindre genrepreg. Mens Mørstad legger Krohgs intensjon til grunn: "I dag vet man at det var familien Gaihede som fungerte som modeller. Men maleriene åpner neppe for en eksklusiv tolkning som portretter [...] stemningen i et interiør løfter motivet ut over det hverdagslige til et eksistensielt nivå." (Mørstad 2004: 17).

Nå er grensen mellom portretter og figurbilder ikke så lett å trekke. Portrettet er et bilde av en eller flere personer med kjent identitet, og det presenteres som et portrett. Et sjangerbilde kan også forestille en eller flere personer med kjent identitet, men gjenkjennelsen er ikke det sentrale. Det er derimot anekdoten, historien eller stemningen som formidles. (Wichstrøm 1997: 112)

Portrettets rolle, funksjon, intensjon og personalhistorikk skaper ikke problemer for denne oppgavens konkrete problemstilling. Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* glir rett inn i definisjonen til Gadamer og avgrensningen til Thue. Det eksisterer ingen usikkerhet i tilknytning til hvem Lucy Parr Egeberg var. Bildet var et bestillingsoppdrag, kunstnerens intensjon var klar, han hadde påtatt seg et oppdrag og skulle male et representativt portrett av henne. "Portrettets formål var å skape et tidløst og høytydelig bilde som også fungerte som en påminnelse om personen etter hans eller hennes død." (Wichstrøm 2004:134).

<sup>10</sup>Hans-Georg Gadamer (1900-2002) var tysk filosof, kjent for å ha utvidet hermeneutikken gjennom sitt verk *Wahrheit und Methode* (1960) ([www.wikipedia.no](http://www.wikipedia.no)).

<sup>11</sup> Mørstad poengterer at Gadamer teori kan være "problematisk som verktøy på et musealt nivå" (Mørstad 2004: 20).

Sidsel Maria Søndegård refererer i introduksjonen i katalogen til utstillingen *Fra det mytiske feminine til den moderne kvinde*, den franske kritikeren Edmond Durantys (1833-1880) beskrivelse av portrettet som en sammensetning av en rekke tegn som forteller om den portrettertes sosiale tilhørighet. ”In actuality, a person never appears against neutral or vague backgrounds. Instead, surrounding him and behind him are the furniture, fireplaces, curtains, and walls that indicate his financial position, class and profession.” (Søndegård 2006: 11).

I tillegg til likhetskravet i et portrett er idealisering og karakterisering nøkkelbegreper for en mer omfattende definisjon av begrepet (Mørstad 2004: 21). Kort oppsummert kunne man si at et portrett bør likne, individuell likhet med den avbildede. Portrettet bør gi personen noe særegent, en karakteristikk og avhengig av den tiden et portrett ble til vil idealiseringen være knyttet til stil og smak.

### 1.5.2 Akt

”The framed image of a female body, hung on the wall of an art gallery, is shorthand for art more generally; it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment.” (Nead 1992, ny utgave 2006: 1). Fra renessansen og frem til 1900-tallets begynnelse var et langvarig og grundig studie av nakenmodeller helt vesentlig i enhver ung kunstners utdanning, for å kunne skape betydningsfulle kunstverk. Grundige studier av nakenmodeller var grunnlaget for å kunne utføre den mest høyverdige kunstarten, historiemaleriet (Lindberg 1995: 37).

”Although the practice of making drawings from nude models had developed during the Renaissance and was commended by such theorists as Alberti, it was only with the foundation of academies of painting in the 17th century that such drawing became formalized as part of a rigorous programme of training” (Tuner 1996, bd. 1: 108).

Forenklet kan man si at et aktmaleri er en fremstilling av et nakent menneske som er malt etter levende modell (aktmodell, nakenstudie). Termen akt er avledet av det latinske ordet *actus*, som betyr handling/bevegelse. Opprinnelig viste aktbegrepet til selve stillingen som den helt eller delvis avkleddede mannlige eller kvinnelige modell inntok. I dag viser man til selve maleriet eller studiet som utføres på grunnlag av modellens posering. Aktmaleriet kan være realistisk eller idealiserende, individuell eller nøytral. Da unge kunstnere i renessansen søkte den ideell skjønnheten, anbefalte Leon B. Alberti (1404-1472) i sin avhandling *De*

*pictura* (1435) kunstnere til å finne de menneskene som hadde de riktige proporsjonene, etter tiden ideal om skjønnhet. Og unngå det stygge (Turner 1996 bd. 23: 292).

På 1400-tallet ble det vanlig å benytte mannlige aktmodeller. "[...] it is the male nude, as a symbol of moral and physical beauty, that dominates the 15th century [...] In 16<sup>th</sup>-century Italy the female nude came to prominence and has retained its ascendancy ever since" (Turner 1996, bd. 23: 292). Akt og aktmaleri har utfordret kunstnere både formalt og innholdsmessig, og skapt debatt siden antikken.

De som under 1800-talet försvarade det traditionelle måleri hävdade faktisk att det inte kunde existera något stort måleri med påklädda gestalter. Kläderna ansågs onfrånkomligt ödelägga både den tidlöshet och den klassiska idealisering som den stora konsten eftersträvade. (Lindberg 1995: 37).

Akten gjør synlig det som normalt er usynlig, den nakne kroppen. Avkledde, eller med andre ord nakne kvinner, som i så måte aldri hadde vært påkledd fordi de ikke tilhørte den jordiske verden har vært et kjærnt motiv og opphøyet, til å representere noe utenfor oss selv. Men *Krohgs Gammel kone* var ikke til for å behage øyet i tradisjonell forstand. Den naken aldrende italienske aktmodell var skildret med en ny form for inngående observasjon, som brøt med det tradisjonelle aktmaleriets forventning til avbildning både stilistisk og innholdsmessig.

## KAPITTEL 2

### CHRISTIAN KROHGS PORTRETT AV *LUCY PARR EGEBERG* (1876)

#### 2.1 Biografisk plassering av Christian Krohg rundt 1876

Oscar Thues artikkel "Elevtid hos Gussow" i Nasjonalgalleriets katalog til den store *Christian Krohg* utstillingen våren 1987 og kapittelet "Grunnleggende læreår" i Thues Krohg monografi fra 1997 har blitt de mest sentrale referansene for min forståelse av Christian Krohgs liv og verk før han malte portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876), (fig.1).

August 1876 reiser Christian Krohg hjem til Christiania på ferie fra sine studier i Berlin. På noen måneder maler han sine "første betydelige bilder", portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876) og *Et farvel* (fig. 4), (Thue 1987: 15). Thue refererer ikke til Krohgs portrettet av *Lilly*



*Gude* (1876), (fig. 3) i denne sammenheng men portrettet av Lucy Parr Egebergs svigerinne Lilly Gude ble også malt den samme høsten.

Da Krohg malte portrettet av *Lucy Parr Egeberg* hadde han allerede startet sin kunstutdannelse i Karlsruhe (1873) som elev ved Die Grossherzogliche Badische Kunst-Schule under Hans Gude, etter å ha fullført sin juridiske embetseksamen det samme året. I Karlsruhe bodde Krohg de første månedene sammen med Frits Thaulow. Thaulow hadde allerede gjort seg bemerket både hos læremester Hans Gude og sine medelever for sin friske koloritt. "Gudes elever søkte bare å unngå at fargene sto falsk sammen. Det virket derfor som en brannfakkell da Gude en dag ovenfor eleven utalte seg sterkt anerkjennende om Thaulows koloristiske evner" (Thue 1987: 9). Dette sier mye om den konservative holdningen Krohg ble kjent med de første læreårene, under læremester Hans Gude. I følge Oscar Thue appellerte ikke den første tiden i Karlsruhe noe videre til Krohg. Antagelig harmonerte ikke Hans Gudes lære med det som bodde i den unge Krohg. Han var riktignok konservativt innstilt på denne tiden, men det bodd en kime i ham, som ikke var tilfredstilt. En kime til det som senere skulle utvikle seg til å bli den mer radikale innstilte Christian Krohg.

Da professor Karl Gussow (1843-1907) kom til Karlsruhe våren 1876 og Krohg ble overflyttet til hans klasse, ble Krohg oppriktig kunstnerisk inspirert. Karl Gussow hadde fått sin utdannelse ved Kunstakademiet i Weimar, det mest franskorienterte i hele Tyskland (Thue 1997: 17). Krohg skriver i et selvbiografisk brev fra 1885: "Saa blev Prof. Gussow kaldet som Lærer til Karlsruhe netop som jeg, efterat være færdig med Gibstegning skulde reise til München. Dette blev bestemmende for mig og min Retning som Maler." (Thue 1997: note 15). For Krohg var Gussow en "aldeles magnific" lærer<sup>12</sup> som Krohg inngående beskriver i brev vinteren 1875: "Der kan ikke tænkes en saadan Lærer, som han, det siger jeg rent ud. Der findes ikke en Tanke hos ham om det man gjør, som han ikke udtaler uden Skaansel, og han er rent syg, naar ikke hvert Studiehoved er et Fremskridt fra det forrige." (Thue 1987: 10). Thue går så langt som til å si at hadde det ikke vært for Krohgs møte med Carl Gussow "ville mangt i norsk malerkunst ha utviklet seg annerledes" (Thue 1987: 15).

---

<sup>12</sup> I boken *Kvinneliv, Kunstnerliv* viser Anne Wichstrøm til et utvalg av Gussow norske kvinnelige elever som hadde en annen oppfatning av Gussow som lærer enn det Krohg formidler. "Mange elever i overfylte rom, rask og overfladisk korrigering var regelen" (Wichstrøm 1997: 39).

Lite av det Krohg malte før 1876 eksisterer i dag. Sjangerbildet *Italiensk modell* (1875), (fig. 5) også kalt Landstrykeren og Tyroleren er det eneste maleriet som er kjent fra hans tid i Karlsruhe (Thue 1987: 14).<sup>13</sup> Den unge mannen er fremstilt sittende i trekvart profil mot betrakteren, og avskåret av billedkanten rett over knærne. Den unge mannen dominerer bildets flate, og både han og den nøytrale lyseblå bakgrunnen er malt med kraftige penselstrøk. Bildet gir assosiasjoner til Gustav Courbet (1819-1877) og hans store bilde *Bonjour, Monsieur Courbet!* (fig.6) fra 1854, med den intense lyseblå bakgrunnen som kontrast mot de mørke elementene i personskildringene. Courbet stilte ut en rekke ganger i Tyskland i 1850 - og 1860-årene (Thue 1987: note 11). Courbets store oljemaleri *Steinhuggerne* (1849), (fig. 7)<sup>14</sup> må også ha inspirert Krohg til hans motivvalg i bildet *Italiensk modell*. Vi kan forestille oss hvordan Krohg og hans læremester Gussow (det var bare ni år som skilte Krohg og hans læremester Gussow) livlig diskuterte nye impulser, og spesielt realismen og banebrytere som Courbet. Bildet *Steinhuggerne* brøt med alle konvensjoner for hva som var verdt å male og hvordan det skulle males. Courbet sjokkerte både med bildets innhold, de to steinhuggerne med fillete og skitne klær og hender, riktig nok anonymiserte (den ene med ryggen til og den andre holder ansiktet skjult av en stråhatt) og bildets store format. Arbeideren var til og med i naturlig størrelse. Det var rystende da det ble vist på Salongen i Paris 1850. Store lerreter var forventet å vise storslåtte heroiske og historiske scener, ikke virkelige og trivielle motiver.

Krohg valgte å debutere med *Italiensk modell* i Christiania Kunstforening høsten 1875. Året etter skrev blant annet Aftenpostens anmelder at bildet var skildret med ”altfor stor Mangel paa Idealitet” (Thue 1987: 13). Selv var Krohg meget fornøyd. I brev refererer han til at hans læremester Gussow og de andre elevene mente det var vellykket (Thue 1987: 13).

Den samme høsten som Krohg debuterte som maler med *Italiensk modell* (1875), reiste han til Berlin for videre skolering ved Königliche Akademie der bildenden Künste, hvor Karl Gussow var blitt nyansatt som professor. ”I Berlin derimot ble det rik anledning til å studere de gamle mestere i Kaiser Friedrich-Museum og tysk samtidskunst i Nationalgalerie” (Thue

<sup>13</sup> Det er bevart noen tegninger av Krohg fra 1874 i en skissebok fra Hans Gudes bo, og noen få av Nasjonalgalleriets tegninger av Krohg kan ha vært utført i Karlsruhe. En kulltegning av en kone med stramt hår i knute og midtskill, halvfigur en face er antagelig laget samtidig med bildet *Italiensk modell* våren 1875 skriver Thue (Thue 1987: 14).

<sup>14</sup> Bildet ble ødelagt under 2. Verdenskrig

1987: 15). Det går ikke frem av Krohgs brev hvilke kunstverk som gjorde størst inntrykk på ham i Berlin.

Få bilder av Karl Gussow er bevart, men ser vi på for eksempel bildet *Østerspiken* (fig. 8), (udatert)<sup>15</sup> er dette en folkelivsskildring med en tydelig plastisitet, med en lys koloritt og utførlig detaljrikdom, dette ser vi også igjen i de to bildene som er gjengitt av ham i Nasjonalgalleriets katalog fra *Christian Krohg*-utstillingen i 1987. Ser vi *Italiensk modell* i forhold, har Krohg en grovere pensel og en mer direkte observasjon av modellens karakteristika. Jeg oppfatter det som at Krohg allerede med dette tidlige bildet, *Italiensk modell* frembringer et psykologisk aspekt som vi kjenner fra Krohgs senere bilder, den direkte og nære fremstillingen, tett opp i billedplanet. Modellen slipper ikke unna Krohgs blikk. Hos Gussow fremstår de skildrede mer som aktører og statister i en iscenesettelse. Oscar Thue beskriver Karl Gussow på denne måten; ”Gussow var en teknisk dyktig maler. Men spesielt hans genrebilder skjemmes av den plumpe menneskeskildringen, preget av grovt understrekende kontraster.” (Thue 1987: 11)

Krohgs mottok sølvmedalje for sin fremgang i maleklassen ved Kunstakademiets avslutning sommeren 1876 og fikk utmerkete attester fra sine tidligere lærermestere Hans Gude og Carl Gussow (Thue 1997: 27 og note 28).

## 2.2 Presentasjon av *Lucy Parr Egeberg*

Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876) er signert øverst til venstre, C. Krohg og måler 111 x 83 centimeter. Bildet er høyere enn det er bredt og er malt med olje på lerret (Thue 1997, katalog utarbeidet av Knut Berg: 322).<sup>16</sup> Thue skriver at 15 centimeter av bildets venstre side ikke er synlig da rammen dekker dette feltet og gjør at bildet fremstår i smaleste laget (Thue 1997: 29).<sup>17</sup>

Portrettet forestiller den unge nygifte Lucy Parr Egeberg, født Parr (1853-1937). Hun var datter av en velstående skipsreder og grosserer med røtter i England. Hun var født og oppvokst i Drøbak. ”I det største huset der – selvfølgelig. - Min far var sømann, - sa bestemamma. Han hadde hatt egne seilskuter som eksporterte is til London. Samtidig sendte

<sup>15</sup> [www.liverpoolmuseums.org.uk](http://www.liverpoolmuseums.org.uk)

<sup>16</sup> I dag tilhører portrettet av *Lucy Parr Egeberg* Nasjonalgalleriets samlinger, og ble sist vist offentlig på Norsk Folkemuseum under portrettutstilling *Portrett i Norge* høsten 2004.

han skjortene sine dit for å få dem vasket og stivet.” (Finne 1980: 18-19). Ferdinand Finne dedikerer boken *Så vidt jeg husker* – til sin bestemor Lucy Parr Egeberg. Her skildrer Finne blant annet hvordan han som barn opplevde besteforeldrene, deres hjem og det de voksne pratet om.

Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* var et bestillingsoppdrag og ”tilhørte hendes Egtefælle” Ferdinand Julian Egeberg (Anker og Huitfeldt-Kaas 1886). 7. juli 1876 giftet Lucy Parr seg med Ferdinand Julian Egeberg. Noen måneder senere malte Krohg henne. Hennes mann var sjøoffiser og medeier i familiebedriften, trelastfirmaet Westye Egeberg & co. Han tjenestegjorde som kabinettsskammerherre<sup>18</sup> hos Kong Oscar II fra 1882-1905 (red. With 1920). Det ble sannsynligvis ikke malt noe portrett av Ferdinand Julian Egeberg på denne tiden. I Anker og Huitfeldt Kaas’ *Katalog over malede Portræter i Norge* fra 1886 er ikke hans navn oppført, det går heller ikke frem av annen litteratur at han ble malt på denne tiden. Jeg har ikke klart å spore hvem som bestilte portrettet. Bilde kan ha blitt bestilt av Lucys mann eller hennes far, som bryllupsgave. Det fremgår av *Katalog over Norske malerier* fra 1992 at *Lucy Parr Egeberg* ble gitt i gave til Nasjonalgalleriet i 1971, fra Amélie Egeberg. I dag tilhører portrettet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design ved Nasjonalgalleriet, Oslo.

I Oscar Thues bok fra 1997 anvendes tittelen *Kammerherreinne Lucy Parr Egeberg*, mens i billedkatalogen anvendes *Lucy Parr Egeberg* som tittel (og L. P. E.: 1853-1937, Kabinettsskammerherreinne i klamme under). Jeg velger å anvende tittelen portrett av *Lucy Parr Egeberg* da ekteparet først i 1882 ble tildelt de ærefulle titlene kabinettsskammerherre og kabinettsskammerherreinne av kong Oscar II.

Opprinnelig var det Krohgs gode venn Eilif Peterssen som fikk i oppdrag å male den nygifte fru Egeberg. Peterssen var hjemme fra München på et kortere besøk og skrev i et brev til Kitty Kielland datert 3. september 1876 at han dagen etter skal gå i gang med et portrett av ”den etablerede Skjønhed Fru Lucie Egeberg, født Parr”, men Peterssen dro til München samme måned og Krohg overtok oppdraget. Hva som var årsaken til at Peterssen ikke utførte

<sup>17</sup> I boken til Thue er portrettet gjengitt i sin opprinnelige størrelse (de 15 cm. som dekkes av rammen er synlig).

<sup>18</sup> ”Kammerherre er en hofftittel, opprinnelig for fremstående embetsmenn ( gjerne medlemmer av adelen) som går en fyrste til hånne. I dag tildeles den kun som ærestittel”. (Internett: Wikipedia). Arkitekt Hans Gabriel Finne understreket i telefonsamtale (9.oktober 2006) at hans bestefar ble tildelt tittelen kabinettsskammerherre av kong Oscar II.

oppdraget er ikke klart, men Thue antyder at det kan ha vært både praktiske og personlige årsaker (Thue 1997: 29).

I sine memoarer skriver barnebarnet Ferdinand Finne at hans mormor, Lucy Parr Egeberg og Peterssen ikke ble enige og at de ikke kom overens, men understreker at han egentlig ikke fikk vite årsaken til at oppdraget ble overført til Krohg.<sup>19</sup>

Nei, det hadde slett ikke vært meningen at hun skulle males av ham, valget hadde falt på Eilif Peterssen – det må ha vært i Wergelandsveien hvor hun bodde som nygift, men de kunne ikke enes. Jeg fikk ikke vite årsaken. Men de kom altså ikke overens. Han foreslo sin jevnaldrende, Christian Krohg, som hadde voksende ry etter hjemkomsten fra Berlin. Christian Krohg var en sjarmerende mann [...] atter dette hemmelige draget rundt munnen. Han var bare 24 år gammel da han malte henne. Hun var et år yngre. Christian Krohg valgte å se henne som hun selv sikkert ønsket det: Som verdensdame i positur.” (Finne 1980: 23-24)

I Finnes memoarer går det frem ved flere eksempler at han opplevde mormoren som en meget myndig kvinne som visste hvordan hun ville ha det. ”Det var to rom som bestemamma brukte når hun skulle ha ny sydame. Hun plasserte en i hvert av rommene for å se hvem som var flinkest. Av en eller annen grunn skulle de helst ikke møte hverandre” (Finne 1980: 15-16). Eksemplet er noe søkt, men vitner om en kvinne som anstrengte seg for å oppnå best mulig resultat. Lucys velstående oppvekst og familiens røtter i England ga henne en selvfølgelig innstilling, og en nærhet til Europa og de nye strømningene i tiden, som kun et lite knippe av unge kvinner i Norge hadde på den tiden.<sup>20</sup> Ettersom fotografiet<sup>21</sup> var blitt tilgjengelig for den vanlige mann og kvinne var det ikke lenger tilstrekkelig med malte portretter som fremsto som rene avbildning. Lucy og hennes mann, eventuelt hennes far (hvis han bestilte portrettet) ønsket antagelig noe mer av kunstneren når hun først skulle foreviges. Kjemien mellom den portrettede og kunstneren ble viktigere nå enn det tidligere hadde vært for å kunne gi ”en dypere og rikere, mer individuell [...]” psykologisk innlevelse. Krohg sto friere i sin kunstneriske utførelse enn generasjonen før ham hadde gjort (som var

<sup>19</sup> Finne var liten gutt da hans mormor fortalte ham om sin ungdom. Men hans memoarer gir likevel noen ledertråder som jeg mener er av interesse.

<sup>20</sup> ”- Når vi kom fra Paris, gjemte vi stoffer i køene, - som om hun hadde behøvd det.” (Finne 1980: 24)

<sup>21</sup> Fototeknikken ble introdusert i 1839. Fotografiet utfordret portrettet og portrettøren., både når det gjaldt portrettets form og dets innhold, og markedsvilkårene. Fototeknikken var relativt rimelig og ble etter hvert meget populært. Til å begynne med var fototeknikken eksklusiv for en lite gruppe velstående og kunstnere. Men ganske raskt ble fotografiet tilgjengelig for hvem som helst, til å oppsøke en fotograf for å la seg avbilde (Mørstad 2004: 16).

portrettmalere og ikke hadde den kunstneriske status<sup>22</sup>). Det var et ”utsøkt og kunstforstandig publikum” som krevde og ventet av kunstneren at portrettet skulle ”gi noe mer enn den ytre likhet”, og at det skulle kunne bedømmes rent estetisk som et hvilket som helst annet kunstverk (Østby 1935: 76).

Carsten Hopstock refererer til Nini Egebergs memoarer i sitt tobinds verk *Bogstad, Et storgods gjennom 300 år*, hvor hun skriver at hennes svigermor Lucy Parr Egeberg var vakker, søt og livlig og flottere kledd enn de fleste på denne tiden (Hopstock 1997: 299). Men det går også frem av både Finne og Hopstocks beskrivelser at arbeidsoppgavene tydelig var fordelt og at det som omhandlet hjemmet var det Lucy Parr Egeberg som rådet over. Under prosessen med portrettets tilblivelse er det sannsynlig at Lucy som er fremstilt i litteraturen som en meget bevist ung kvinne, alene drøftet portrettets utforming med Krohg.

Ferdinand Finne uttrykker at Krohgs portrett ikke falt i smak hos Lucys mann, Ferdinand Julian Egeberg da bildet var ferdig. ”Hun unnlot å fortelle at bestepappa ikke hadde vært bare begeistret for maleriet da det ble ferdig. Og at det hadde blitt satt på loftet i flere år, før det fikk lov å komme ned.” (Finne 1980: 24). En mulig tolkning kunne være at Lucys mann, Ferdinand ikke hadde bestilt portrettet og ikke var en tilhenger av kunstneren Krohg.

Da portrettet ble tatt ned fra loftet ble det hengt opp i ”bestemammass private salong i annen etasje” i følge Finne (Finne 1980: 23). Hvor ekteparet hadde sett for seg opprinnelig at portrettet skulle henge vet vi ikke. I artikkelen ”Portrettets plass i norsk kunsthiv” drøfter Kari Aakerli Vik blant annet skillet mellom offisielle og private portretter. Hvor ”[...] privatportretter antagelig ble bestilt med tanke på å henge i hjemmet, i mer eller mindre representative rom. I kondisjonerte hjem på denne tiden, var det forskjell på representasjonsrommene og de ”inder gemakker”, og plasseringen kunne ha betydning for portrettets utforming.” Mens offisielle portretter ble malt for å ha en representativ funksjon, til bruk i ”offentlige rom”. ”I første del av 1800-tallet dreier det seg hovedsakelig om statsportretter eller kongelige portretter og embetsmannsportretter.” (Vik 2003: 83). Vik understreker at grensen mellom private og offisielle portretter er flytende. Ser man på Krohgs utforming av portrettet av *Lucy Parr Egeberg*, måten hun står på, festkjolen hun er kledd i og

---

<sup>22</sup> Østby skriver i *Norske portretter fra 1935*: ”De beskjedne håndverksmestere følte seg enda ikke som stand jevnbyrdig med dem de portretterte, og et slik begrep som ”kunstnerpersonlighet” eksisterte enda ikke hos oss” (Østby 1935: 34).

bildets store format, var portrettet muligens utformet med den hensikt å henge i et mer representativt rom i deres hjem enn Lucys private gemakker, men at Lucys mann Ferdinand oppfattet bildet som lite representativt.

Hva som lå til grunn for at valget til slutt falt på Krohg og at hun valgte bort Peterssen vil kun bli spekulasjoner. Men det var få kunstnere å velge mellom.<sup>23</sup> Det kan også ha vært rent praktiske årsaker. Men i Finnes memoarer ligger det i luften at hun likte Krohg meget godt. ”Hun kunne vel aldri riktig glemme at hun var blitt malt av ham. Det kom et eget drag rundt munnen hennes når hun snakket om det, liksom et hemmelig, indre smil.” (Finne 1980: 23).

Jeg har ikke klart å spore hvor portrettet ble malt, hvor mange ganger hun sto modell for ham eller andre holdepunkter om forholdet mellom Krohg og Lucy, bortsett fra hennes barnebarns Ferdinand Finnes tydelige antydninger om at det var en god kjemi mellom de to: ”Og – fløy der montro en uskyldsblå erot i luften over hennes rosenkledte barm når hun poserte for den unge maler?” (Finne 1980: 24). Antagelig malte han portrettene av *Lucy Parr Egeberg* på sitt atelier i Christiania, noe annet ville være upraktisk. Ferdinand Finne skriver at Lucy Parr Egeberg bodde i Wergelandsveien som nygift (Finne 1980: 23). Yngvar Hauge skriver i boken *Bogstad. 1773-1955* at ekteparet fikk leilighet i den nye gården Drammensveien 2 (Hauge 1960: 84). Avstanden mellom Krohgs atelier og Lucy Parr Egebergs leilighet var antagelig gåavstand. Krohgs familie holdt også til rett bak slottet.<sup>24</sup>

Det er sannsynlig at Lucy hadde med seg anstand, en venninne eller en selskapsdame da Krohg skulle male henne. Vi vet ikke hvor mange ganger de møttes under arbeidet med portrettet, og heller ikke om Krohg benyttet fotografi, som ble mer og mer vanlig på denne tiden (vi vet han benyttet fotografi i 1880-årene, Albertine-bildene). Både Ferdinand Finne og Oscar Thue antyder at Lucy selv la føring på utformingen av portrettet ved å stille seg opp i positur for å fremheve sin nye sosiale posisjon (Thue 1997: 29). ”Christian Krohg valgte å se henne som hun selv sikkert ønsket det: Som verdensdame i positur” (Finne 1980: 23).

### 2.3 Beskrivelse av *Lucy Parr Egeberg*

<sup>23</sup> I 1876 hadde Norge hadde 1,8 millioner innbyggere, hvor av 65 var registrerte billedkunstnere (Danbolt 1998: 186).

<sup>24</sup> ”Våren 1873 døde hans far (Christian Krohgs far) Georg Anton Krohg, men hjemmet ble holdt sammen av søsteren (Tante Marie) og døtrene, først i Linstowgate og senere Majorstuveien og Parkveien, og blir i mange år ennu et av holdepunktene når Chr. Krohg var hjemme” (Gauguin 1932: 37).

Maleriet viser den unge kvinnen Lucy Parr Egeberg stående i helprofil avskåret ved knærne, et knestykke<sup>25</sup>. Hodet er ikke som kroppen sett i helprofil, men halvt en face, dreid skrått i retning av betrakteren over hennes høyre skulder. Hodet er dreid slik at vi ser store deler av ansiktet, begge øynene, øyenbryn og store deler av pannen og kinnene. Krohg har tydelig lagt vekt på å vise mest mulig av den unge kvinnens ansikt, uten at det skulle virke unaturlig i forhold til kroppen som står i helprofil.

Hun ser ikke på betrakteren, blikket er rettet skrått ut mot høyre. Krohg har ikke latt hennes blikk være fanget av noe utenfor bildet. Blikket vender innover i Lucys tanker. Hun står foran oss med et flertydig blikk, som kan betegnes som hypnotisk eller et drømmende. Blikket er passivt, ikke handlende, det underbygger positurens poserende fremtoning. Det får tilskueren til å spekulere på hva hun tenker eller om hun tenker, eller om hun rett og slett kjeder seg der hun står. Blikket er flertydig og vil romme ulike meninger hos ulike tilskuere. Denne flertydigheten skaper en spenning i bildet og gir et psykologisk uavklart uttrykk. Kanskje vi er tilskuere til et spenningsfelt mellom den portretterte Lucy og kunstneren Krohg? Er det noe de vet som vi ikke vet, eller får ta del i? Det understreker den lukkede verden som er eksklusiv mellom kunstner og modell. Tilskuerrollen tydeliggjøres, vi betrakter bildet kun utenfra.

En fiktiv lyskilde svakt fra venstre opplyser store deler av Lucys ansikt og kropp. Ansiktet og det gyllne håret trer frem fra den mørke bakgrunnen. Ved hjelp av lys og skyggevirksomheter i ansiktet har Krohg karakterisert henne. Den lille skyggeleggingen ved hennes venstre munnvik, som drar munnen litt oppover, og som harmonerer godt med det mer åpne venstre øyet og den lille asymmetrien mellom ansiktets to halvdelar er med på å underbygge det litt udefinerbare uttrykket. Det er en teknikk (sfumato) vi blant annet kjenner fra Leonardo da Vinci og som eksempel *Mona Lisa* (1503-1506), (fig.9).<sup>26</sup>

Detaljert har han fremstilt og belyst det høyre øret, øyet, kinnet og en liten bit av huden under øret, som skaper en opplevelse av luft mellom ansiktet og rysjekragen, og som gir henne en lang hals. Ned fra øret blinker en liten hvit perle. Den samme ørepynten ser vi igjen fjorten år senere i Asta Nørregaards portrett av *Lucy Parr Egeberg* (1890), (fig.10). På lik linje med

<sup>25</sup> Knestykke: "Portrettmaleri som gjengir modellen avskåret ved knærne. Betegnelsen er opprinnelig et trinn i et prissystem som håndverksmalerne brukte for å fastsette prisen for et portrett. De andre betegnelsene er hode, bryststykk og helfigur." (Mørstad 1996: 150).



den blinkende ørepynten står det lyse ansiktet hennes frem i bildet. Ansiktet er holdt i en lys og sart karnasjon som lyser frem fra den ellers mørkholdne koloritten i portrettet. Håret er langt og gyllent blondt og tvinnet eller flettet og avsluttet med en stor krans på toppen av hodet. Dette var ikke noen hverdagsfrisyre, snarere for selskaplige anledninger (se kap. 2.5.2 Asta Nørregaards portrett av *Lucy Parr Egeberg*). Vi kan ane en liten pannelugg, som gjør at håroppsatsen virker noe mykere, og ikke fullt så tilgjort.

Hennes relativt smale lepper er lukket. Ansiktstrekkene er forfinede og nette. Hun er skildret som en vakker ung kvinne med frisk lys og ung hud, med lett rødmende kinn, som fremhever hennes kinnben og gir henne et drag av brusende ungdom. Med fine utpenslede strøk har Krohg skapt det vakre ansiktet.

Hodet er sammen med kroppen trukket frem i billedplanet. Samtidig med det noe flertydige uttrykket fremstår hun konkretisert, ikke flyktig og fjern. Krohg viser her sin evne til psykologisk innlevelse i den portrettede. Hennes ansiktstrekk fremstår som idealiserte, individualiserte og karakteriserte, i tråd med den konvensjonelle portrett-tradisjonen (se kapittel 1.5).

*Lucy Parr Egeberg* er fremstilt i en vakker stripet kjole i silke med sølv- og mørkegrå striper. Portrettet er malt på høsten og kjolens mørke farge harmonerer godt med årstiden. ”Striper var tidens mest populære mønstervariant og mørke farger forekom ofte, særlig til vinterbruk.” (Kjellberg 2004: 125). På kjolens øvre del trer stripene tydelig frem. Skjørtet har Krohg malt med en anelse mer oppsummerende penselstrøk. Skjørtet er dandert med legg i køen.<sup>27</sup> Rundt håndleddene og halsen og ned mot brystet er kjolen dekorert med sort rysjebesetning pyntet med hvite blonder.

På brystet, som en avslutning på de hvite blondene og den sorte rysjebesetningen er det festet en liten blomsteroppsats. Blomstene er holdt i rødt, med innslag av gult, ulike brune valører, sort og hvitt, og harmonerer slik som kjolen, med høstens farger. De to litt større blomstene malt i rødt, trekker blikket mot kvinnens frodige byste og minner om roser eller valmuer. Valmuens sesong er midt på sommeren noe som gjør det sannsynlig at det er roser, med noen

---

<sup>26</sup> [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

<sup>27</sup> Kjø, falsk bakdel på eldre typer av damedrakter, besto av en pute eller et stativ av stålfjær overtrukket med tøy.

små røde roseknopper ved siden av, kanskje av den eldre typen<sup>28</sup>. Bare noen måneder tidligere hadde Lucy giftet seg, og hennes mann bestilt et portrett av henne. Hun skulle foreviges ved dette portrettet, noe som også kan ses på som en kjærlighetserklæring fra hennes ektefelle, hvis det var ham som bestilte portrettet. Blomstene kan leses som et symbol på kjærlighet.<sup>29</sup> Blomstersymbolikken fikk sin renessanse i maleriet rundt 1870-årene.<sup>30</sup> Den lille blomsteroppsatsen gir liv og myker opp den ellers så rolige og mørke fargeholdningen i portrettet og den strenge posituren hun står i. Håruppsatsen, silkekjolen og viften forteller betrakteren at dette ikke er et hverdagsportrett. Hun er kledd for selskaplig anledning i sin tidsriktige silkekjole.

Fra siden ser vi Lucys høyre arm som møter den venstre hånden ved hoftene. Den venstre hånden er lagt over den høyre. Vi kan skimte deler av fingrene på høyre hånden, under den venstre. I den venstre hånden holder hun en sammenslått vifte. Den venstre hånden og viften er kraftig opplyst fra en fiktiv, ikke sporbar, lyskilde. Det naturlige ville antagelig være å holde viften i den underliggende hånden, da det ikke er særlig behagelig å holde en gjenstand i en hånd over den andre. Men Krohg har forkastet det naturlige til fordel for at selve hånden med viften skal komme tilsyne. Mellom høyre tommel og pekefinger ligger viften, malt i lyse farger som grått, blått og noe rødt. Vi aner at viften er dekorert selv om den er slått sammen. Hånden gjør ingen bevegelse eller gest, og virker litt slapp, viften bare hviler i den.

Viften var på moten, sammen med andre Østen inspirerte gjenstander, klær og kunst. Gjennom den diskre lukkede viften viser fru Egeberg at hun fulgte med i tidens trender. Den franske maleren Edouard Manet og impresjonistene brukte viften i en rekke av sine kvinnefremstillinger. I all hovedsak i urbane situasjoner, som på et teater eller i en sosial situasjon hvor kvinnen kunne anvende viften både til avkjølende hjelp eller hun kunne dekke seg bak den. Gjennom dette nye moderne elementet viser hun til det nye borgerskapets kvinner som både hadde dristighet og kapital nok til å følge med i de nye trender fra fjerne

<sup>28</sup> "Remontantrøser var populære blant viktorianerne selv om de har heller sjuskete blomster; men de fleste har duft og blomstrer med et flor til på høsten. Det er noen riktig gode eksempler på røde roser i denne gruppen" (Love 1997: 28).

<sup>29</sup> "Sammenhengen mellom Venus, kjærlighet og roser, myrt og eple har holdt seg frem til det 19. århundre ved at hver brud bærer roser, eller i det minste en gren av både myrt og epleblomster som godt tegn på sitt kommende ekteskap" (Love 1997: 14).

<sup>30</sup> "I biedermeier-perioden (etter Napoleonstiden) var det ikke uvanlig at velstående borgere uttrykte seg ved hjelp av ulike blomsterarrangementer i visse følsomme anliggender. En slik bruk hadde allerede mot slutten av 1700-tallet utviklet seg til en lekelysten blomstersymbolikk, og dette fikk en ny renessanse i begynnelsen av 1870-tallet." (Biedermann 1992: 48).

himmelstrøk. Men for ikke å virke provoserende nytenkende eller radikal var det på sin plass og kun antyde de nye impulsene, i så måte bruker Krohg viften kun som en antydning. I 1884 malte Krohg et portrett av *Hedvig Hauge* (1884) med en lukket vifte i sin høyre hånd.<sup>31</sup>

Hånden er malt i lys karnasjon, i hvitt og lyst rosa. Karnasjonen på hendene sammenfaller med ansiktet. Det lyse, sarte og lyst rødlige var sannsynligvis hennes farger, som faller naturlig sammen med det gylne håret, de lyse øyenbrynene og de lyst rødlige øyenvippene. Samtidig som hun var en lys person, vitner den sarte unge huden i ansiktet og de melkehvite og myke hendene om at hun ikke hadde utført tungt fysisk arbeid og at hun var tildekket når det var sol<sup>32</sup>. Armene som faller ned langs torsoen og krysses foran, danner en lukket form som underbygges av den lukkede viften og som blir en videreførelse av det ikke møtende blikket.

Med kjolens kø mot venstre og hendene med viften mot høyre blir tyngden på bildet den nederste halvdelen, fra livet og ned, figuren danner en A-form på lerretet som gir mye luft rundt hodet. Formatet fremstår smalt både på grunn av A-formen som figuren danner og som konsekvens av at hun er plassert langt fremme i billedplanet (jeg forholder meg til at 15 cm. er skjult bak bildets ramme). Det gjør at vi som betraktere kommer tett på den portrettede. Dette er en form som Krohg utvikler videre og som blir et av hans kjennemerker, som blant annet i *Et farvel* hvor Krohg har fremstilt den eldre kvinnen så nært billedplan at kjolen er kuttet i vertikalretning.

Bakgrunnen er mørk, holdt i jordfarger, uten attributter. Vi opplever ikke noe rom bak eller rundt henne. Bakgrunnen gir illusjon av å være gyllenlærtapet<sup>33</sup> dekket med stilisert blomstermønstre og holdt i mørke jordfarger, som mørkebrunt, sorte og rødlige toner og gullforgylte mønstre, fargene harmonerer med fargeholdningen i fremstillingen av Lucy.

<sup>31</sup> Bergen Kunstmuseum, ved Rasmus Meyers Samlinger, Bergen.

<sup>32</sup> Ferdinand Finne forteller om tantene som etter å ha badet i sjøen så "trakk de lyse slør ned, så de ikke skulle få huden ødelagt av solen, eller de slo opp parasoller." (Finne 1980: 18).

<sup>33</sup> "Gyllenlær ble bl.a. brukt til tapeter i palasser, i rådhus og i velstående hjem [...]. Fremstillingen var tidkrevende og kostbar og billigere fremstillingsteknikker overtok, så som for eksempel malte tekstiltapeter med de samme mønstrene." (Norges Gyllenlærslag, internettside). Da jeg snakket med arkitekt Hans Gabriel Finne på telefonen 9. oktober 2006 spurte jeg ham om han husket et rom i besteforeldrenes hjem hvor det var gyllenlærtapet eller liknende, slik vi ser i Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg*. Finne kunne ikke huske noe slikt rom, og hadde ikke tro på at bildet kunne vært malt hjemme hos besteforeldrene.

Kroppens positur fremhever kjolens form og detaljer, som igjen fremhever Lucy Parr Egebergs kvinnelige former<sup>34</sup>. ”Gjennom motens fremheving av bryster og bak bringes det inn erotiske undertoner i portrettet til tross for at kjolen tekkelig dekker kroppen med unntak av hodet og hendene.”, skriver drakthistoriker Kjellberg om Krohgs fremstilling av *Lucy Parr Egeberg* (Kjellberg 2004: 125). Krohg har valgt en sterk skyggelegging av midjen, noe som nær sagt deler portrettet i to, hvor vi betrakter kvinnen fra livet og opp og fra livet og ned. Skyggeleggingen av hennes midje fremhever det typisk kvinnelige, hennes bakende, kjolens store kø mot venstre og hennes store byste mot høyre. Dette skaper en blikkveksling fra det opplyste hodet, ned mot blomsteroppsatsen og bysten til høyre og videre ned mot køen til venstre, for så å kaste et blikk mot høyre igjen, mot hendene og viften.

#### **2.4 Omtaler i litteraturen og kunsthistorisk plassering av *Lucy Parr Egeberg***

Christian Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* (1876) har ikke vært gjenstand for omfattende forskning, men blitt omtalt i ulike kontekster i faglitteraturen. Leif Østby, Oscar Thue, Marit Lange og Anne Kjellberg har omtalt portrettet i ulike kontekster, men det er relativt lite som skiller deres fokus i fortolkningen. Det er Krohgs skildring av silkekjolens stofflighet og detaljrikdom, med rysjebesetning og kø som har vakt størst oppmerksomhet i faglitteraturen. Ikke uten grunn er det den vakre fremstillingen av kjolen som nettopp overrasker. Ser man portrettet både i forhold til Krohgs mer offisielle portretter og i forhold til de mer private, så skiller portrettet av *Lucy Parr Egeberg* seg ut som draktstudie. Anne Kjellberg har plassert Krohgs portrettet av *Lucy Parr Egeberg* i tidens ramme som et sosietetsportrett. Det var tidens mote og motetidskrifter som påvirket borgerskapet og fikk høyborgerskapets kvinner, som Lucy, til å velge antrekk som var tidsriktige (Kjellberg 2004: 125).

I *Norges Billedkunst* fra 1951 skriver Leif Østby:

Denne høsten malte Krohg også de første portrettene vi kjenner fra hans hånd, av fru Lucy Parr Egeberg og fru Lilly Gude. Det første er det mest helstøpte, og som

---

<sup>34</sup>Snørelivet som ble benyttet under kjolen, var til for å forstreke tidens syn på hva som ble ansett som det utpregede kvinnelige. De kvinnelige former skulle forstrekkes til det ytterste. Lucy står foran oss som et eksempel på denne kvinneligheten, en kvinnelighet som kvinnesakskvinner mot slutten av 1800-tallet tok avstand til. Snørelivet ble ansett som en tvangstrøye, og i så måte et bilde på de begrensede mulighetene kvinnene hadde i samfunnet både offentlig og privat og den stagnerte forestillingen om hva som ble ansett som typisk kvinnelig. ”Kvindesagskvinderne derimod forkastede snørelivet og trak i den såkaldte reformdragt, der blot dækkede kroppen og fulgte legemets egne linier. De ville fremtræde som det ”hele Menneske” og ikke som tilgængeligt køn.” (Hjort-Vetlesen 1993:334).

draktstudie og kulturbilde kan det godt stå som prototypen på ”la grande dame” av syttiårenes Christiania-sosietet. Den stripe silkekjolen er malt med Gussow-skolens hele glansfulle bravur, men det virtuose stoffmaleri stjeler unektelig noe av interessen fra menneskeskildringen. (Østby 1951: 266)

Østby er fascinert av kjolens glans og bravur og mener at portrettet ”som draktstudie og kulturbilde” kunne være verdig en plass som et bilde på 1870-årenes sosietetskvinner fra Christiania. Jeg har ikke klart å spore at portrettet har blitt brukt på den måten i litteraturen slik som Østby beskriver, som et bilde på Christianias ”la grand dame”. Men det stilistiske ”helstøpte” portrettet kunne så absolutt blitt brukt i den sammenheng, som et bilde på en liten gruppe Christiana-borgere som hadde sterke røtter til Europa og som fanget opp nye impulser og brakte de nye impulsene, både psykisk og fysiske, via gjenstander, moter og trender med seg hjem til Norge. I den franske maleren James Tissots (1836-1902), (fig.11) sjangerbilde *The Gallery of HMS 'Calcutta' (Portsmouth)*, (ca. 1877) ser vi victoriatidens borgerskap nyte det nye livet, iført siste mote. *Lucy Parr Egeberg* i silkekjole og med vifte i hånden kunne fint tenkes i dette selskap.

Portrettets sosietetspreg har fra Leif Østby på 1950-tallet beskrevet portrettet og frem til Anne Kjellberg i 2004 omtaler portrettet i sin artikkel ”Silke er dog smukkere” i boken *Portrett i Norge*, vakt interesse. Under kapitteloverskriften ”Sosietetsportretter” vier Kjellberg portrettet en betydelig plass, og skriver utfyllende om portrettets sosietetspreg. Kjellberg refererer til to ledende kunstkritikere (fra 1800-tallet), en fransk og en engelsk, Hippolyte-Adolphe Taine og John Ruskin som kritiserte samtidens sosietetsportretter for å være moteplansjer og vulgære. Kjellberg anvender naturlig nok denne kritikken i sammenheng med blant annet Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* ved å stille det retoriske spørsmålet: Kan samme kritikk rettes mot norske sosietetsportretter? Det er kjolen som står i fokus i resepsjonen, som spiller en ”høyst markant rolle” i portrettet, den var tidsriktig da Krohg malte portrettet. Tidskriftene fortalte kvinnene ”hvordan de burde kle seg” skriver Kjellberg. Men det var ikke bare kjolen *Lucy Parr Egeberg* var malt i som var tidsriktig, også posituren hun sto i. Måten hun er stilt opp på, slik poserte også kvinnene i motetidsskriftene. ”Det er derfor fristende å tenke seg at moteplansjene iblant kunne påvirke deres syn på hvordan de ønsket å bli portrettert, enten det var av en maler eller en fotograf.” (Kjellberg 2004: 125).

I 1998 viste Blaafarveværket utstillingen; *To malerinner. Helene Schjerfbeck og Asta Nørregaard*. I katalogen til utstillingen omtaler Marit Lange blant annet Asta Nørregaards

portrett av *Lucy Parr Egeberg* fra 1890 og ser det i forhold til Christian Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* fra 1876: "Christian Krohg er aldri blitt beskyldt for å være en motemaler, men hans vakre portrett fra 1876 av den unge Lucy (Nasjonalgalleriet) er langt mer et sosietetsportrett en Asta Nørregaards edruelige fremstilling." (Lange 1998: 49) Da Lange satte Krohgs portrett i sammenheng med Nørregaards portrett av Lucy, gikk hun inn på kjernen av alle omtalene av Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg*. Det er i forhold til Krohgs kunstneriske produksjon portrettet først og fremst stikker seg ut. Asta Nørregaards (1853-1933) portretter er ofte meget rik på detaljer og iøynefallende vakre og eksakte i sin utførelse, mens Krohg er kjent for mer direkte fremstilling, både teknisk og innholdsmessig, hvor detaljer er utelatt til fordel for et fortettet uttrykk av den avbildede. I portrettet av *Lucy Parr Egeberg* er det Krohg som legger sin kunstneriske anstrengelse i fremstillingen av stoffligheten og detaljrikdommen mens Nørregaards portrett av *Lucy Parr Egeberg* fra 1890 er rensket for detaljer og sosietetspreg, og gir "et godt inntrykk av Asta Nørregaards mer upretensiøse portrettkunst." (Lange 1998: 49). Nørregaards portrett er fotografisk realistisk fremstilt og nesten intimt nært og nøkternt.

Kjellberg viser også til Nørregaard i sammenheng med Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* men da til det mer sosietetspregede portrettet av *Marthine Cappelen Hjort* (1897). Kjellberg understreker at moten hadde endret seg fra Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* i 1876 til Nørregaards portrett av *Marthine Cappelen Hjort* i 1897, noe som medførte at de "erotiske undertonene" ble dempet. "Også på denne tiden ble kvinnes byste og bak fremhevet i moten, men annerledes og mindre påfallende enn i 1870-årene." Kjellberg viser videre til at *Marthine Cappelen Hjorts* stilling, sittende, en face gjør kroppens former mindre iøynefallende enn i Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* (Kjellberg 2004: 125).

Omtalene har som vist i høy grad fokusert på det utvendige, det vil si det *Lucy Parr Egeberg* har på seg og Krohgs detaljerte fremstilling, men hva med personen, individet som er portrettert?

I overensstemmelse med modellens vesen er den fast komponerte figuren nøkternt og litt kjølig registrert. Dette er helt i tråd med Berlin-skolens antiromantiske karakter. Likevel er det unektelig noe ved selve oppstillingen, ved den mørkstemte koloritten og det mørkstemte gyllenlærstapetet, som leder tanken mot eldre tiders kunst. (Thue 1997: 29)

Jeg forstår Oscar Thues benevnelse ”modellens vesen”, som Lucy Parr Egebergs personlighet, som han skriver er skildret i tråd med hennes natur, ”nøktern” og ”kjølig”. Men i neste setning henviser han til ”Berlin-skolens antiromantiske karakter” som også faller godt sammen med fremstillingen. Det vil ifølge Thue si at måten hun er malt på harmonerer godt med både den portrettertes personlighet og Berlin-skolens premisser. Det er i tråd med Leif Østby, som mente at det virtuose stoffmaleri stjal interessen fra menneskeskildringen og viser noe av det som var Østbys og Thues kommentar til bildet og som hos Krohg-kjennere, som de var, nettopp har gjort dette portrettet egenartet i Krohgs produksjon, at mennesket, Lucy, i dette tilfellet ble overdøvet av kjolens ekstravaganse.

Samtidig som portrettet er ”i tråd med Berlin-skolens antiromantiske karakter” er det først og fremst det konvensjonelle portrettet Thue har i tankene. Den stive oppstillingen og ”den mørkstemte koloritten og det mørkstemte gyllenlærstapetet” som ”leder tanken mot eldre tiders kunst”. Ser man på blant annet Peter Paul Rubens stofflige og detaljrike portrett av *Marchesa Brigida Spinola Doria* (fig. 12) fra 1606<sup>35</sup>, ser man noe av det samme oppstivede og draperte uttrykket, som vi ser i Krohgs portrettet av Lucy. I Rubens’ portrett utgjør den unge kvinnens ansikt kun en liten del av portrettet. Det er den eksklusive og oppstivede silkekjolen og bakgrunnen med drapert stoff og renessanse arkitektur som vekker oppsikt, og som forteller betrakteren om den portrettertes sosiale tilhørighet. *Marchesa Brigida Spinola Doria* holder også en vifte i hånden slik som *Lucy Parr Egeberg*. I Krohgs portrett av Lucy forteller også, som i Rubens portrett, den kostbare moteriktige silkekjolen og gyllenlærstapetet i bakgrunnen betrakteren at dette er en kvinne fra høyborgerskapet, men Krohgs portrett av Lucy fremstår samtidig som langt fra Rubens portrett. Lucys ansikt stikker seg frem fra den kostbare helheten rundt, det er hun som bærer det eksklusive, ikke omvendt. *Lucy Parr Egeberg* er ikke en fjern figur fra fortiden eller som Ingres portrett av *Princesse Albert de Broglie* (fig.13), (cirka 1851-1853)<sup>36</sup> hvor den unge kvinnen ser ut som en porselensdukke og ikke av kjøtt og blod. Det er *Lucy Parr Egebergs* dualitet Thue understreker. Dualiteten mellom det konkrete tilstedeværende som leder tankene mot det nye moderne portrettet som Krohg utvikler senere i sin kunstneriske produksjon og som vi allerede så det samme året med *Et farvel*, og det konvensjonelle portrettet hvor den avbildede ble malt med henblikk på å representere, hvor portrettet skulle henge i mer eller mindre representative rom. Det er først

<sup>35</sup> National Gallery Washington. [www.nga.gov](http://www.nga.gov)

<sup>36</sup> The Metropolitan Museum of Art, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

og fremst oppstillingen og den detaljerte skildringen av den kostbare kjolen, bakgrunnen og den mørke fargeholdningen, som vitner om Krohgs grundige studier av de gamle mesterne.

## 2.5 Kontekstuell og komparativ analyse

### 2.5.1 Portrett av *Lilly Gude* (1876) og *Et farvel* (1876)

Den samme høsten som Krohg malte *Lucy Parr Egeberg* (fig.1) malte han portrettet av Lucys svigerinne *Lilly Gude* (1876), (fig. 3). Da Krohg var ferdig med de to portrettene skriver han i brev til Eilif Peterssen, datert Fredrikshavn 17. november 1876, at han var fornøyd med portrettet av *Lucy Parr Egeberg*. Det som naget ham var det tunge arbeidet han hadde hatt med portrettet av *Lilly Gude*. Krohg skriver ikke hvorfor det falt ham tyngre å male Lilly enn Lucy. Brevet belyser derimot noen aspekter ved den kunstneriske prosessen i dette konkrete tilfellet.

Det drog ud med mig. – Tingen var nemlig den at Lucys Portrait blev bedre end Lillys – nu skulde jeg da forbedre dette, som allerede var færdigt, og saa gik hele Historien i Vasken. Det tog lang Tid at hjælpe det op igjen og jeg har overmalt og forandret alt sammen. Fuldstændig anden Dragt. Endelig blev jeg da færdig, og de vare meget fornøide begge to. (Thue 1997: 29)

For det første er sitatet hentet fra et brev til en venn, en venn som i dette tilfellet er Eilif Peterssen (som i utgangspunktet hadde fått oppdraget å male et portrett av Lucy). Tonen er direkte og personlig og viser deres nære forhold, de hadde kjent hverandre siden de første skoleårene; ”Saa blev jeg smitted af ham og tegnet mere og mere Ansigter, og senere har vi begge holdt paa med det. -” (Gauguin 1932: 31). Men brevet symboliserer også en faglig dialog mellom to skoler, Berlin-skolen og München-skolen. Året før kritiserer Krohg i brev til Eilif Peterssen (våren 1875) München-skolen som Peterssen tilhørte. Krohg ønsket Peterssen til Berlin for han fant München-skolen for å være konserverende og lite opptatt av nye impulser; ”Jeg vil rent ud sige at jeg finder noget vist sygeligt ved eders Müncheneri. Det er ikke det at det ikke er kunstnerisk og fint og alt mulig, men det er Stilstand. Det er umuligt for nogen at bringe det videre end det allerede er bragt.” (Thue 1987: 10). Men Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* vitner om at avstanden mellom de to skolene ikke var så stor som Krohg yndet å uttrykke det (se kapittel 2.5.3 som omhandler Peterssens portrett av *Andrea Gram* (1878) i forhold til Krohgs portrett av Lucy).



Det er lite forskning som har blitt gjort på portrettprosessen<sup>37</sup> generelt. Marie Fongaard Seim har i sin hovedoppgave: *Agnes Hiorths portrettkunst, prosess, stil og funksjon* fra 2006 behandlet Hiorths arbeidsmetoder og tilført dette sparsomme området ny kunnskap. Det er lite informasjon å spore når det gjelder spørsmål som for eksempel: Hvor ble den portretterte malt? Og da spesielt kvinner som skulle portretteres på denne tiden, hvor mann/kvinne rollen var anstrengt. Hvem var til stede? Hvilke føringer la den portretterte, eller den som bestilte portrettet på den kunstneriske utførelsen?

Krohgs kunstneriske frihet og portrettets manglende dokumentariske egenskap oppfatter jeg kommer til uttrykk via brevet til Peterssen. Erik Mørstad problematiserer portrettmaleriets rolle da fotografiet som medium for alvor gjorde sitt inntog ble den kunstneriske fortolkningen portrettets redning: ”Mengden av fotografiske portretter svekket portrettmaleriets troverdighet som realistisk medium. Men nettopp som fortolkende medium økte det malte portrettet sin imitative frihet.” (Mørstad 2004: 17). Krohg skriver ikke at han startet på nytt med å innkalle henne til å stå modell for ham. Han skriver at han ”forandret alt sammen” og til og med malte henne i en ”Fuldstændig anden Dragt”. Krohg forteller direkte at kjolen og bakgrunnen i portrettet av *Lilly Gude* er fiktive, ikke reelle i hennes liv. Jeg ønsker ikke å slutte fra dette portrettet til portrettet av *Lucy Parr Egeberg*, men det kan kanskje fortelle oss noe om prosessen og at de to portrettene er langt fra de mer snap-shot pregede senere bildene til Krohg. Det er ikke øyeblikket som fanges i de to portrettene. Krohg har forholdt seg til den europeiske portrett-tradisjonen hvor kvinnene ofte ble fremstilt, dandert i kostbare kjoler og hvor de sto foran en bakgrunn som vitnet om kvinnens status og knyttet dem opp til tradisjon, med kostbare draperte stoffer og liknende.

Krohgs var opptatt av å lykkes med de to portrettene. Han ville tilfredsstille de to unge kvinnene: ”de vare meget fornøide begge to” understreket han til Peterssen. Det var tydelig en krevende og ansvarsfull prosess. Krohg sier ikke at det var Lilly selv som ønsket det forandret, det var Krohg selv som mente at det ikke var godt nok. Det er et økonomisk aspekt her, som må tas med i betraktningen, hvis de ikke hadde vært forøyd, ville han kanskje ikke fått betalt. Han hadde høye kunstneriske krav til seg selv, og måtte tenke på sitt renommé.

---

<sup>37</sup> Jeg har under arbeidet forsøkt å finne ut av selve portrettprosessen uten å lykkes videre. Men Anne Wichstrøm har vært behjelpelig med å drøfte denne lite belyste prosessen. Jeg forholder meg i stor grad til det hun har gjort meg oppmerksom på. For øvrig i boken *Kvinneliv, Kunstnerliv* belyser hun den krevende situasjonen kvinnelige kunstnere arbeidet under, og i denne sammenheng vurderer jeg det som interessant at de

Portrettbestillingene var en måte for Krohg å få vist sine kunstneriske ferdigheter, og nå ut til et bemidlet publikum.

Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* ble for ham selv en modell for portrettet av *Lilly Gude*; ”Tingen var nemlig den at Lucys Portrait blev bedre end Lillys” (Thue 1997: 29). Men antagelig først og fremst fordi de to kvinnene (som begge tilhørte Krohgs omgangskrets) var svigerinner og antagelig ville måle portrettene opp mot hverandre. Vi vet ikke eksakt hvilke forbilder Krohg hadde på denne tiden når det gjelder portrett-tradisjonen, men han var en velskolert maler som kjente kunsthistorien godt. Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* vitner om at Krohg ble inspirert av den europeiske portrett-tradisjonen og de gamle mesterne som blant annet Tizian og som eksempel hans portrett av *Elisabeth av Portugal* (keiser Karl 5.’s gemalinne), (1543), (fig. 14)<sup>38</sup> og blant andre Sir Anthony van Dyck og som eksempel *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo* (1623)<sup>39</sup>.

Portrettet er blant annet helt avhengig av portrettørens ”innsikt i menneskets psyke” (Mørstad 2004: 23). Det ser det ut til at Krohg kjente Lucy Parr Egeberg<sup>40</sup> bedre enn Lilly Gude. Ansiktet til Lilly er mer generelt, vagere fremstilt, mens det er som om han kjenner hver detalj hos Lucy. Lillys ansikt er mindre flatterende fremstilt. Hun ser riktignok på tilskueren, men med et skeptisk blikk, og munnvik vender svakt nedover. Var hun skeptisk til kunstneren Krohg? I forhold til *Lilly Gude* fremstår *Lucy Parr Egeberg*<sup>41</sup> som en kontrollert, men avslappet og selvbevisst kvinne som likte å bli betraktet. Det er tydelig at Krohg lot seg fascinere av den unge kvinnen, Lucy. Tar man Krohgs sitat på ordet malte han Lilly i en ny kjole, en oppdiktet drakt<sup>42</sup> og da ikke reell i Lillys liv. Kjole er mørkblå, nesten svart, og fremstår sjablongaktig mot den lyse gulgrønne mønstrete tapetet i bakgrunnen. Kjolen er

---

til å begynne med ikke hadde anledning til å være alene med sin mannlige lærer i atelieret. (Wichstrøm 1997: 37) Dette sier noe om konvensjoner kjønnene imellom.

<sup>38</sup> Ifikk, KUB (Museo del Prado, Madrid)

<sup>39</sup> [www.nga.gov](http://www.nga.gov)

<sup>40</sup> En liten morsomhet i denne sammenheng er Oscar Wilde formulering, ”The Picture of Dorian Gray” (1891): “[...] Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely an accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself” (Brilliant 1991, ny utgave 1997: 82). I Thues bok fra 1997 er et fotografi av Krohg gjengitt, fra 1870-årene. Den unge Krohg uten skjegg. Det er et slektskap i utseende, mellom foto av Krohg og Lucy ansiktstrekk.

<sup>41</sup> Da bestemamma giftet seg og kom inn til hovedstaden, hadde nok de gamle slektene rynket litt på nesen av henne, - hun smilte et rart smil. Men det var heller ikke alle som hadde fått et armbånd av Kong Edward den syvende av England, efter hans besøk i Norge. Dette hadde noe med bestepappa å gjøre. Og hun hadde reist med bestepappa og Kong Oscar til England og bodd på Buckingham Palace (Finne 1980: 19).

forenklet og man kunne si at den peker fremover mot en mer summerisk fremstillingsform som vi ser i Krohg senere bilder, men som allerede i det samtidige malte bildet *Et farvel* (fig.4), kommer til uttrykk i blant annet den eldre kvinneskikkelsens (Krohgs tante Marie sto modell) drakt, som er forenklet ned til det som var mulig for fortsatt å kjenne den igjen som en drakt, og ikke bare en mørk flate mot en lys bakgrunn. Fremstillingsformen gir assosiasjoner til Édouard Manets flatemessige oppbygging og røff penselstrøk. I det store monumentale bildet *La Parisienne*<sup>43</sup> fra cirka 1874-75 ser vi Manets røffe behandling av den mørke blåsvarte kjolen, mot en lysere gråaktig nøytral bakgrunn. Manet har gjengitt modellens kjole summerisk men tilstrekkelig til at vi kan se at det er en overdådig drakt. Vi kjenner igjen Krohgs fremstilling av Lilly og av Lucy i det senere store og monumentale portrettet av *Alexandra Thaulow* fra 1892 (fig.36), hvor Alexandra er fremstilt stående i helfigur i helprofil med ansiktet dreid mot tilskueren og hvor drakten er fremstilt med helhetlige linjer.

Den lyse bakgrunnen i portrett av *Lilly Gude* peker mot det nøytrale bakgrunnsteppe som kjennetegner en rekke av Krohgs portretter og mer sjangerpregede bilder. I *Et farvel* (1876) er bakgrunnen nøytral og holdt i en lys og klar blåfarge. I de to portrettene, *Lucy Parr Egeberg* og *Lilly Gude* har Krohg malt bakgrunnen mønstret og skapt en illusjon av å være en tapet. I det store bestillingsportrettet av den unge piken, *Ellen Hvide Bang* fra 1899 (Thue 1997, kat.nr. 283, avbildet s.236) ser vi noe tilsvarende som i de to portrettene. Krohg har malt henne stående i helfigur foran et tungt drapert stoff med stiliserte store blomstermotiv. Stoffet falle ned på gulvet bak den spede piken, og leder blikket ned mot venstre i bildet, det skaper et eksklusivt men noe urolig preg. Den lille piken er nesten svøpt helt inn i den mønstrede bakgrunnen og ikke som Lucy hvor ansiktet stikker frem og ut fra den mørke gyllenlærliknende bakgrunnen. Med et alvorlig blick stirrer den litt veslevoksne piken direkte på tilskueren. Thue beskriver bildet som ”usedvanlig gammelmodig” i sin komposisjon (Thue 1997:237).

Hvorvidt valg av bakgrunn er basert på et ønske fra Lucy Parr Egeberg og eventuelt hennes mann om en konkret tapet eller en slik type, har jeg ikke funnet noe svar på. Krohg kan ha

---

<sup>42</sup> I 1889 kalte kunstkritikeren Andreas Aubert Odas antrekk i Krohgs portrett av *Oda Engelhart* fra 1888, et ”fantasikostyme”, noe Wichstrøm går langt med å avkrefte. (Wichstrøm 2003: 31) Men intensjonen bak de to portrettene er her svært ulik.

<sup>43</sup> Nationalmuseum, Stockholm

benyttet seg av store kataloger<sup>44</sup> hvor han kunne se på ulike tapetvarianter, gyllenlærliknede og i samråd med Lucy blitt enige om å gi portrettet et ærverdig preg som skulle lede tankene til de gamle europeiske mestere som van Dyck og Rubens og deres portretter av høyverdige kvinner.

Hvordan portrettet av *Lilly Gude* så ut før Krohg overmalte det vet vi ikke, men portrettet bærer preg av at Krohg ikke var så inspirert eller fascinert av Lilly som motiv, som han må ha vært av Lucy. Lucys portrett står frem som en stilistisk og innholdsmessig helhet som Østby understreket. Det er tenkelig at Krohgs samtidige arbeid med bildet *Et farvel* smittet over på hans arbeid med portrettet av *Lilly Gude*. Krohgs søster Amalie sto modell i *Et farvel* hennes ansiktstrekk i *Et farvel* og Lillys i Krohgs portrett av henne har mange likhetstrekk, da spesielt nesen og munnen, og det litt dystre uttrykket. Det er som om Krohg ikke lot seg fange eller ikke klarte å fange Lilly Gudes personlighet, eller det Mørstad kaller ”individualisering”, ”karakterisering” som skiller portrettet fra det mer sjangerpregede bilde hvor vekten ble lagt på det typiske fremfor det mer individuelt særegne (Mørstad 2004: 21). Til og med den enkle rosen som han har malt på Lillys bryst ser litt slapp og uinspirert ut, særlig i forhold til den lille blomsteroppsatsen, som strålende blomstrer mitt på Lucys barm.

Ser man på portrettet av *Lucy Parr Egeberg* i sammenheng med det samtidige dobbeltportrettet av Krohgs søster Amalie og tante Marie i bildet *Et farvel* (1876) har Krohg tydelig skilt på de to bildene som to ulike sjangere. Krohgs intensjon (som Gadamer ville formulert det) var klar i begge tilfellene. Krohg skulle male et portrett av Lucy. Det var de begge inneforstått med (som bestillingsverk). I *Et farvel* var Krohgs søster og tante modeller i en komposisjon, de inntok en rolle i, i dette tilfelle i en avskjedsscene mellom den unge og den gamle kvinnen. Den idealiserte fremstillingen av Lucy forankrer portrettet i den historiske portrettradisjon. I *Et farvel* er de to kvinnene gjenkjennelige, som Krohgs søster Amalie og hans tante Marie, men det er uttrykket Krohg er på jakt etter, ikke individene.

Gjennom fargebruken, den klare lyse fargen i bakgrunnen, de store fargeplanene hvor detaljer er unnlatt og bildets avskjæring, varsler dobbeltportrettet oss om det bruddet som finner sted i portrettradisjonen i kjølvannet av modernismen: ”Her finner vi intet av den mørke

---

<sup>44</sup> Jeg viser her til samtale med kunstneren Tom Berre som var scenograf og leder for malersalen på Norske teater på 1970 årene. Han kunne fortelle meg at de hadde tilgang til store kataloger over tapeter og stoffer, og

galleritonen med varme farger og effektfulle lysvirkninger, [...] det hviler en kjølig tone over hele bildet med en jevn belysning.” (Berg 1993: 382). Det nøytrale bakgrunnsteppe underbygger og forsterker fargene han valgte i skikkelsene, likeledes den lyse drakten til den unge kvinnen og den mørke drakten til den eldre kvinnen. I *Norsk kunsthistorie* omtaler Gunnar Danbolt Harriet Backers bilde *Avskjeden* fra 1878 og trekker en tematisk linje tilbake til Adolph Tidemand og hans bilde *Den yngste sønns avskjed* fra 1867, og understreker at hos Backer er det datteren som skal ut å reise, ikke sønnen som hos Tidemand. (Danbolt 1998: 184) Sett i lys av de to bildene har Krohg i bildet *Et farvel* fortettet motivets innhold og handling. Motivet er konsentrert rundt to kvinner, den yngre og den eldre. Der Tidemand og Backer benytter flere elementer og personer i motivet for å fortelle bildets handling, og for å skape en dramaturgisk iscenesettelse, stoler Krohg på fortellingen som lå i figuren alene.

### 2.5.2 Lucy Parr Egeberg – Asta Nørregaard

Erik Mørstad viser til begrepet *persona* i sin artikkel ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, hvor sluttproduktet, selve portrettet kan skape en bestemt oppfattelse av den portrettede og vedkommendes identitet.

I angloamerikansk kunsthistorisk forskning benytter man betegnelsen *persona* når den portrettede på indirekte vis henspiller på et eller annet ideal (helgen, mytologisk skikkelse) eller sosial rolle [...]. Betegnelsen *persona* antyder at et portrett definerer, eller konstruerer, den portrettedes identitet og at et bestemt aspekt ved den portrettedes karakter holdes fast i portrettet. (Mørstad 2004: 29).

Jeg finner Mørstads ord svært aktuelle for Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* (1876). I Krohgs portrett er det som om Lucy har inntatt rollen som sosietetskvinne. I sin artikkel viser Mørstad til et annet bilde av Krohg. Hans kunstnerportrett av Gerhard Munthe (1885). Bildet inneholder ikke direkte referanser til Munthes ”[...] inntektsgivende yrke. Derimot er det holdepunkter for å hevde at han har gått inn i rollen som dandy. Klærne og blikket teller blant de rolledefinerende trekkene.” (Mørstad 2004: 29). Portrettet av Lucy inneholder ingen referanser til hennes personlighet eller hva som kjennetegnet hennes interesser, hun fremstår derimot som hun har gått inn i rollen som sosietetskvinne.

---

mente at det også var vanlig på slutten av 1800-tallet, at kunstnere benyttet seg av slike. ”Man så i katalogen og ble inspirert til å male likt eller noe tilsvarende.” (Basert på samtale våren 2007)

Fjorten år senere, da Lucy Parr Egeberg var trettisyv år malte Asta Nørregaard et portrett av *Lucy Parr Egeberg* (1890), (fig. 10).<sup>45</sup> ”In order to measure degrees of idealization, it is

necessary to compare portraits of the same sitter by different artists” (Turner 1996: 285).

Marit Lange omtalte Nørregaards portrett som mer edruelig i forhold til Krohgs mer sosietetspregede portrett av Lucy. Det er mulig å gjenkjenne den samme kvinnen i de to portrettene, til tross for at Lucy var yngre da Krohg malte henne.

Krohghar løfte Lucy ut fra hverdagen, mens Nørregaard har brakt henne tilbake til hverdagen og satt fokus på individet Lucy. Hvem var hun som menneske? Det er ikke den sosiale posisjonen, som Thue viste til at Krohg la vekt på i sitt portrett, Nørregaard var ute etter.

I pastell<sup>46</sup> har Nørregaard malt et fotorealistisk portrett av *Lucy Parr Egeberg* i halvfigur<sup>47</sup> mot høyre, med bysten lett dreid mot betrakteren. Ansiktet og blikket er vendt mot tilskueren, og ikke som i Krohgs portrett av Lucy hvor blikket og ansiktet vender skrått ut mot høyre. Nørregaard har ikke bare vendt hennes blikk mot tilskueren, hun har også lett åpnet hennes munn, noe som gir portrettet både et øyeblikkspreg og et kommuniserende budskap, en fiktiv interaksjon mellom den avbildede og kunstneren, og videre mot tilskueren. Det er det motsatte av det som møter tilskueren i Krohgs portrett av Lucy. Han har fremstilt henne som om hun har stilt seg opp mottagelig for kunstnerens avbildning, men hun er uoppnåelig. Kanskje hun var uoppnåelig for Krohg, som mann? Kommunikasjonen mellom kunstneren Asta Nørregaard og den portrettede kvinnen artet seg naturlig nok annerledes enn den kontakt og dialog det sannsynligvis var mellom Lucy Parr Egeberg og kunstneren Christian Krohg, forholdet mellom mann og kvinne var ikke avslappet på denne tiden. ”I det moderne portrettet – som i det tradisjonelle – er det det intersubjektive møtet mellom to medvirkende, kunstner og modell, som legger grunnlaget for resultatet.” (Wichstrøm 2004: 134).

<sup>45</sup> Ser man på Nørregaards selvportrett fra 1889, (året før hun malte Lucys portrett) er det fellesnevner i fremstillingen. ”She present herself as one of the society ladies she was portray.” (Wichstrøm 2002: 20). Det er noe likt mellom de to kvinnene. Som vi også kan se i portrettfotografiet av Nørregaard (ikke datert), ( fotografiet er gjengitt i Wichstrøms bok, 1997: 217). ”[...] it has often been pointed out that an artist’s own appearance will influence his ideals of beauty. Dürer stated that ‘many painters paint figures resembling themselves’[...]” (Turner 1996: 284). Ser man fotografi av Krohg fra 1870-årene ved siden av hans portrett av *Lucy Parr Egeberg* fra 1876 er Krohgs unge ansikt, uten skjegg, ikke så ulikt Lucys, de kunne vært søsken. ( fotografiet er gjengitt i Thues bok, 1997: 14). Dette er selvfølgelig kun en liten morsomhet.

<sup>46</sup> Anne Wichstrøm skriver i sin artikkel ”Pastellen, et feminint medium”, om pastell som teknikk og medium, og hvordan blant annet Asta Nørregaard anvender teknikken som et understøttende medium til det feminine, det kvinnelige, det sarte som også teknikken var og formidlet i sin form. Nørregaard malte sine mannlige portretter med oljemaling. [...] ”høy” olje mot ”lav” pastell”, som passer inn i den borgelige ideologiens strenge skille mellom det typisk mannlige og det kvinnelige (Wichstrøm 2006: 10).

<sup>47</sup> Majoriteten av Nørregaards portretter var i halvfigur (Wichstrøm 2002: 21)

Nørregaards patellteknikk gir bildet et helt særegent preg, og virker på en å samme tid, vart og nesten transparent fotografisk. Med denne helt spesielle teknikken klare Nørregaard å fremstille Lucy som nære og direkte i sin karakter.

I Nørregaards portrett er både håret og kjolen enkelt fremstilt. Overdelen er holdt i en mørk farge mot svart. Kun den lille blomsterdekorasjon (antagelig silkeblomster) på øvre del av Lucys bryst, opp mot halsen, og den lille perlen i hennes høyre øre, pynter opp det ellers så nøkterne portrettet. Den samme lille perlen i høyre øre fra Krohgs portrett (hun er sett fra den samme vinkelen). Men i Nørregaards portrett er det ikke lett å spore sosietetskvinnen som Krohg har fremstilt, eller den *persona* som ble skapt i Krohgs portrett. Nørregaaard skaper Lucy i sitt eget bilde og formidler en kvinne som er direkte i sin fremtoning. Carsten Hopstock viser til Lucy Parr Egebergs barnebarn Hans Gabriel Finne som kunne fortelle: ”Fru Egeberg var en uredde dame [...] da Frelsesarmeen kom til Norge i 1888 med general William B. Booth, sluttet sosietetsdamen Lucy Egeberg seg til og gikk under fanene nedover Karl Johan i frelsesarméuniform.” (Hopstock 1997: 299).

Ved å se de to svært så ulike fremstillingene av den samme kvinnen ved siden av hverandre tydeliggjøres ikke bare Krohg ønske om å fremstille Lucy som en vakker sosietetskvinne, men også tilknytningen til portrett-tradisjonen trer tydeligere frem. En tradisjon hvor den avbildedes status og posisjon ble vist gjennom rekvisitter. Hos kvinner var kjolen og tilbehøret det sentrale. I Gran og Revolds bok *Kvinneportretter i norsk malerkunst* er blant annet Jacob Lindgaards portrett av *Inger Bugge Carlsen* (ca. 1770) gjengitt. En liten dukkeliknende jente står frontalt, et knestykke iført en vakker stilkjole. En rekke gjenstander, blant annet en vifte som hun (slik som Lucy) holder i sin venstre hånd. Den lille piken har inntatt en voksen rolle, som en liten voksen. I Anne Kjellbergs essay ”Silke er dog smukkere” ser vi Mathias Blumenthals portrett av *Elisabeth Geelmuyden* fra 1753. Den unge kvinnen er også fremstilt i en vakker mønstret stilkjole, og bakgrunnen og de draperte stoffene skal lede tankene til den europeiske portrett-tradisjonen som var forbilledlig for de få overklasseportrettene vi hadde i Norge.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Av historiske grunner hadde portrettet kort historie i Norge, både dansketiden og fattigdom, og det at vi ikke hadde en overklasse, en adelstand som ønsket denne typen portretter. (Wichstrøm 2002: 21)

### 2.5.3 Eilif Peterssens portrett av *Andrea Gram* (1878)

Leif Østby viser til Eilif Petterssens portrett av *Andrea Gram* (1878) (fig.16) i sammenheng med Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg*. Men Krohgs portrett var "[...] vidt forskjellig. Hos Krohg finnes ikke fnugg av romantisk fjernhet, alt er nært og konkret, visuelt anskuelig, kjølig observerende". (Østby 1951: 266) Oscar Thue viser også til denne sammenlikningen, og går i samme retning i sin konklusjon som Østby men trekker den lengre. Der Eilif Peterssens portrett av *Andrea Gram* (1878, Nasjonalgalleriet) er preget av München-skolens mørkstemte portretter, med varme galleritoner, inspirert av de gamle mestere, som van Dyck, er Krohgs bilde i "motsetning [...] i mer utpreget grad en samtidsskildring." (Thue 1997: 29).

München-skolen var vel og merke ikke så entydig som Krohg ga inntrykk av da han omtalte München-skolen som stagnert i det som en gang var (se avsnitt 2.5.1). Knut Berg beskriver München-skolen i *Norges malerkunst* (bind 1) som et kunstmiljø med kunstnerisk bredde "fra Pilotys pompøse historisme til Leibls enkle og menneskelige realisme". Berg viser også til skolens nære kontakt med Paris. "Gjennom en rekke betydningsfulle utstillinger ble man holdt orientert om hva som skjedde andre steder i Europa" (Berg 1993: 352).

Da barndomsvennene Christian Krohg og Eilif Peterssen malte de to relativt store kvinneportrettene, *Lucy Parr Egeberg* (1876) som måler 111 x 83 cm, og *Andrea Gram* (1878) som måler 145,5 x 92 cm, var de vel og merke påvirket fra ulikt hold, Krohg fra Berlin og Gussow-skolen og Peterssen fra München-skolen.

Krohgs tilhørte Lucy Parr Egeberg omgangskrets, portrettet var et bestillingsoppdrag, mens *Andrea Gram* som var elev av Peterssen ble malt da hun studerte hos ham i München.<sup>49</sup> Utgangspunktet er ulikt for de to portrettene. Eilif Peterssen donerte portrettet til Nasjonalgalleriet året etter at det ble malt. Både Lucy og *Andrea* tilhørte samme borgerlige miljø. *Andrea Gram* var født på Ask i Norderhov datter av godseier J.G.B. Gram. I de to portrettene er kvinnen avbildet stående foran en mørkstemt bakgrunn, gobelinet bak *Andrea Gram* og gyllenlærtapet bak *Lucy Parr Egeberg*. Begge kvinnene er fremstilt avskåret ved knærne (knestykker), og de dominerer begge bildets flate. En fiktiv, ikke sporbar lyskilde opplyser ansiktet, håret og hendene i begge fremstillingene og gjør at ansiktet og hendene

<sup>49</sup> "Andrea Gram kom med mor og søster, og deres hjem ble et samlingspunkt for de norske kunstnerne. Eilif Peterssen giftet seg med Andreas søster Nicoline i 1879." (Wichstrøm 1997: 37). I boken *Kvinneportretter i*



fremtrer som egne plastiske størrelser mot den mørke bakgrunnen. Men ved siden av hverandre fremstår Krohgs portrett som betraktelig lysere. Hele *Lucy Parr Egeberg* er opplyst i større eller mindre grad, vi ser hver detalj, til og med den gyllenlærliknende tapetets ornamentikk i bakgrunnen er gitt så mye lys at vi kan se det stormønstrete motivet tydelig.

*Andrea Grams* drakt står i kontrast til *Lucy Parr Egebergs* silkekjole, med rysj og kø, som enkel, rett og hverdagslig, den er helt mørk og uten innsving, og gir på ingen måte de kvinnelige konturene som vi ser i portrettet av *Lucy Parr Egeberg*. Den enkle kjolen og den mer hverdagspregede avslappede håretoppsetningen vitner om at dette var langt fra det festpregede sosietetsportrettet av Lucy. Det lyse strikkede, hverdagslig sjalet som omslynger henne og som han har latt falle ned fra hennes venstre skulder, og det lokkede håret som ligger på hennes skuldre gir bilde liv og et mindre stramt preg. I kontrast fremstår *Lucy Parr Egeberg* som en yppig kvinne, mens *Andrea Gram* er formidlet med motsatt fortegn. Et fotografi av *Andrea Gram* er gjengitt i Anne Wichstrøms bok *Kvinneliv Kunstnerliv* hvor hun står ganske likt som i Eilif Peterssens portrett av henne, hun er slank og litt lut i ryggen, kroppsholdningen er ikke stolt i holdningen slik som *Lucy Parr Egeberg*. I et eldre fotografi, gjengitt i Ferdinand Finnes bok ser vi hans bestemor Lucy Parr Egeberg på bildet da hennes datter (Ferdinand Finnes mor) giftet seg, her har hun den samme stolte holdning<sup>50</sup>. I kraven har Peterssen malt en enkel forgylt sølje<sup>51</sup> og under den mørke kjolen stikker en hvit enkel skjorte opp mot halsen og rundt handleddene. Her er verken rysjebesetning eller kø.

I portrettet av *Andrea Gram* har Peterssen valgt ut enkelte elementene som han har lyssatt, en kjent teknikken fra blant annet barokkens mester Rembrandt, men først og fremst Tizian og hans varme galleritoner. I portrettet av *Andrea Gram* har Peterssen, som Østby og Thue poengterte, anvendt denne varme koloritten. I Peterssens bilder, blant annet det store historiemaleriet *Christian II underskriver Torben Oxes dødsdom* (1875-76) spiller det varme lyset opp for fortellingen, gjennom lys- og skyggevirksomheter. Vi kjenner igjen Tizian og hans

---

norsk malerkunst fra 1945 er både Peterssens portrett av *Andrea Gram* (1878) og hans portrett av *Fru Nicoline Peterssen* og Olav Rustis portrett av deres mor *Fru Fredrikke Gram* (1877) gjengitt.

<sup>50</sup> Fotografiet er fra 1908 i "Vinterhaven i Oscarsgate. Bildet er av min (Ferdinand Finnes) på bryllupsdagen." (Finne 1980: 8). Jeg har ikke klart å spore et bilde av Lucy hvor vi kunnet sett henne på nært hold, kun et par fotografier hvor vi ser henne på avstand.

<sup>51</sup> I Anne Wichstrøms bok *Kvinneliv Kunstnerliv* er *Andrea Gram* omtalt, og flere av bildene hun malte er gjengitt, det er også et fotografi av henne fra studietid i München 1877, året før Eilif Peterssens portrett av henne. Hun er fotografert stående, ikledd en folkedrakt, foran en nøytral bakgrunn, med noe som ser ut som en bok mellom hendene og med et kors hengende ned fra et kjede. Måten hun står på minner noe om Eilif Peterssens portrett. (Wichstrøm 1997: 206)

bilde *Pave Paul III og hans nevøer* (ca. 1546) både i motivvalget og den tekniske utformingen. Krohg benyttet også lyset som en virkning i portrett av Lucy, men ikke den samme varme tonen. Krohg maler tett på Lucy og det fiktive lyset opplyser hele kjolen og skjørtets nedre del. Peterssen har malt *Andrea Gram* litt på avstand, hun befinner seg mer inni bildet, omringet av mørket. Erik Mørstad foretar en sammenlikner med blant andre Krohgs portrett av *Frits Thaulows* (1881) og Nils Gudes portrett av faren *Hans Gude* (1889) hvor Krohg som i portrettet av Lucy går tett på kunstnerinnen Thaulow, mens Nils Gude gjengir sin far på en mer ”ærbødig avstand”, det kan vi også si om Peterssens portrett av *Andrea Gram* (Mørstad 2004: 33). Det er først med bildet *Syk pike* (1881) at Krohg for alvor gikk helt nære motivet, som vi allerede ser spor av med *Lucy Parr Egeberg*.

Av utseende har Lucy og Andrea fellestrekk. De har begge lystgyllent langt hår og er fremstilt med ung lys og sart hud på ansikt og hendene. Deres tilhørighet blant borgerskapet gjenspeiles hos dem begge, blant annet i ansiktet og hendene. Ingen av dem hadde utført tungt arbeid, eller måtte arbeide ute. Måten Peterssen har fremstilt *Andrea Grams* elegante hender på, vitner ikke bare om påvirkning fra de gamle mestere som blant annet van Dycks og som eksempel hans *Selvportrett* fra ca. 1622<sup>52</sup> hvor ansiktet og de lange fingrene er lyssatt med de samme varme galleritonene og stikker frem fra det ellers så mørke omringende. Men vitner også om en ung kvinne som hadde lært å te seg vel. Det er noe dannet over hele uttrykket til *Andrea Gram*. Hun ser på betrakteren, med et blick som jeg oppfatter som forsiktig og noe sørgmodig. Noe av den samme tristessen i uttrykket er skildret Krohgs bildet *Et farvel* (1876). Den unge kvinnen ser ikke på betrakteren så som *Andrea Gram* men uttrykket formidler noe av den samme sørgmodigheten.

*Andrea Gram* er trukket tilbake i bildet og befinner seg belyst inni mørket, dette underbygger hennes veke feminine trekk. Det er som om det lyse strikkede sjalet er det eneste som beskytter henne. Ansiktet er skildret uten særlig bruk av lys og skyggevirkninger, og ser vi portrettet i forhold til det samtidige portrettet av *Andrea Gram* (1878)<sup>53</sup> malt av Hans Heyerdahl, fremstår Peterssens portrett som generalisert i trekkene. Heyerdahls portrett er et brystbilde, han har lagt all sin konsentrasjon rundt personschildringen, som er lyst og friskt skildret i forhold til Peterssens gammelmesterlige pregede portrett. Ser man bort fra formatet opplever jeg at det er større likheter mellom Heyerdahls portrett av *Andrea Gram* og Krohgs

<sup>52</sup> Ermitasje-museet, St. Petersburg.

<sup>53</sup> Privat eie. Sverige (Aslaksby 1981: 44)

portrett av *Lucy Parr Egeberg*, enn det er mellom Krohgs portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og Peterssens portrett av *Andrea Gram*. Peterssen og Heyerdahl tilhørte begge München-skolen, men Heyerdahl fremstår her som en større realist enn både Peterssen og Krohg. Heyerdahl hadde allerede året før vist at han løsrev seg fra en rekke av München-skolens typiske kjennetegn, blant annet i det store bildet *Adam og Eva* (1877),<sup>54</sup> hvor mennesker av kjøtt og blod var drevet ut av paradiset. Det er som om Eilif Peterssen har malt den unge kunstneren *Andrea Gram* med et ønske om å skildre noe utover individplan. Kunstnergenerasjonen, som både Krohg og Peterssen tilhørte, brøt med de tradisjonelle sjangrenes konvensjoner til fremstilling. Erik Mørstad omtaler kunstnerportretter som en egen motivtype under sjangeren, portrett. ”Portrettmalerier blir som alle andre motivtyper delt inn i undergrupper, og portretter av billedkunstnere danner en egen kategori med spesielle kjennetegn.” (Mørstad 2004: 23). Men portrettet av *Andrea Gram* besitter ikke de kjennetegnene som kunne karakterisere det som et kunstnerportrett, til tross for at vi kjenner hennes personalhistorie som kunstner.

”[...] fant gjerne sine modeller i den nære krets av familie og venner, ubundet av oppdragsgiverens forventninger[...] Portrettet behøvde ikke lenger være part i en ”handel” mellom kunstner og bestiller, der portrettet var bestemt for en bestemt plassering eller funksjon. Portrettet kunne males uten at det forlån et oppdrag, men sendes til utstilling som et hvilket som helst annet maleri og tilbys på det åpne markedet” (Wichstrøm 2004: 134).

Tiden i München var for både *Andrea Gram* og Eilif Peterssen preget av akademisk senromantikk og portrettet er malt i siste fasen av denne perioden for dem begge. Med det gammelmesterlige preget kunne man sett for seg *Andrea Grams* ansikt benyttet i Eilif Peterssens store historiemaleri *Christian II underskriver Torben Oxes dødsdom* (1875-76). Her er det nettopp som i portrettet av *Andrea Gram*, blikkene og hendenes uttrykksfullhet som er med på å danne bildets historie, hvor menneskene er karakterer i en fortelling. ”Her i München stod nettopp figurmaleriet høyt i kurs og ble betraktet som en særlig fornem kunstart.” (Gran 1945: 36).

For å beskrive München-skolen benyttet Leif Østby betegnelsen ”romantisk fjernhet” til å beskrive motsatsen til Berlin-skolen og Krohgs kjølig observerende fremstilling. Hva Leif Østby oppfattet som utslagsgivende for denne beskrivelsen blir en antagelse fra min side, om

<sup>54</sup> Knut Berg uttrykker at; ”Det kan være vanskelig å ha noen sikker formening om den vilje til realisme som kommer til uttrykk i Heyerdahls bilde (*Adam og Eva*) delvis kan skyldes en inspirasjon fra den realistiske

det han kaller det ”nære og konkrete” som jeg oppfatter er knyttet til at Krohg har fremstilt *Lucy Parr Egeberg* helt fremme i billedplanet, og latt henne dominere på en ruvende måte bildets flate. Ikke bare konkret men også ved den holdningen og fremtoningen han har skildret, hun er stolt og bestemt i sin fremtoning, mulig at dette oppfattes som kjølig, eller kanskje man kunne sagt utilnærmelig på en besnærende måte. Kanskje det er hennes utilgjengelighet Krohg skildrer, og som oppfattes som kjølig observerende av Østby og en samtidskildring av Thue. Det nære og konkrete, kombinert med det skarpe fiktive lyset og fremhevingen av hennes kvinnelige former gjør Krohgs portrett av *Lucy Parr Egeberg* fremstår freidig ved siden av Peterssens portrett av *Andrea Gram*, som er tilbakeholden og kokett. Samtidig som de tilhører noe av den samme kulturen, er de fremstilt som to ulike kvinnetyper, i fremferd, i kropp og uttrykk.

I *Andrea Grams* venstre hånd har Eilif Peterssen malt en lys, nesten hvit rose, holdt i samme kalde blåhvite valør som sjalet. Roseblomsten henger ned mellom fingrene hennes fra en tørr brun stilk og fremstår som det er rett før rosebladene faller av. Krohg derimot malte en liten men frodig blomsteroppsats midt på *Lucy Parr Egebegrs* bryst. To knallrøde roser i blomsteroppsatsen gir portrettet en viktig varm valør, en teknikk vi forøvrig kjenner fra andre av Peterssens bilder og München-skolen. Det vi vet er at blomstersymbolikken kom tilbake for fullt den siste delen av 1800-tallet, og en rekke kvinneportretter er skildret med en eller flere blomster. I bildet *Syk pike* (1881) lot Krohg den lys rosen visne mellom hendene på den unge piken, som et symbol på dødsbudskapet (Lange 2004: 85).

Det samme året som Peterssen malte *Andrea Gram* malte han portrettet av *Harriet Backer* (1878). Harriet Backer var elev og nær venn av Peterssen i München. I portrettet av *Harriet Backer* (1878) antydte Peterssen hennes virke ved pensel og palett som ligger på bordet ved siden av. I portrettet av *Andrea Gram* har Peterssen unnlatt referanser til hennes virke som maler. Det er Peterssens portrett av Harriet som skiller seg ut i kunsthistorien, det var ytterst sjeldent at kvinners eventuelle virke, eller posisjon ble uttrykt direkte eller gjennom mer diffuse referanser (Mørstad 2004: 28). Lucy Parr Egeberg malte også, men utviklet ikke sine ferdigheter videre etter at hun ble gift. Hun tilhørte de mange kvinnelige amatører<sup>55</sup>, eller som

---

strømning vi møter i visse deler av München-miljøet. Noen direkte stilistisk innflytelse fra det hold kan man imidlertid ikke spore, i sin utførelse er bildet helt og holdent preget av Akademiet.” (Berg 1993. 361).

<sup>55</sup> Den tradisjonelle borgerlige pigeopdragelsen sigtede udelukkende mod hjemmet. En velopdragen pige var ”uddannet” til at være intimsfærens engel. Hun kunne sy og brodere, synge og akkompagnere, danse og føre sig,

Anne Wichstrøm uttrykker det: ”Den kvinnelige kunstneren anbefales å holde seg til privatsfæren, til amatørernes sfære” (Wichstrøm 1997: 181).<sup>56</sup> Ingeborg Wikborg skriver at Lucy Parr Egeberg som var i slekt med maleren Thomas Fearnley ”skal selv ha vært en ganske dyktig malerinne i sin ungdom” (Thue 1987: 59). Ferdinand Finne nevner hennes malerferdigheter, og underbygger sitatet fra Wichstrøm: ”Selv hadde hun malt engang, hun også. Over kaminen hos en av onklene hang et bilde av en foss mellom grantrær, og alle sa at hun hadde malt bedre enn hennes stand tilsa” (Finne 1974, ny utgave 1980: 17). Portrettet av *Harriet Backer* er her heller mer sjeldent enn de to andre, kvinner ble bare unntaksvis representert i kraft av eller med hint om deres virke. Ser man bort fra morsrollen, som var et yndet motiv i tiden.

*Lucy Parr Egebergs* nærhet i billedplan, den klare belysningen av kvinnen og den moteriktige silkekjolen og viften vitner om at Krohg var påvirket av de nye strømningene i kunsten. I Mary Cassatts bilde *Woman With A Pearl Necklace In A Long* (1879) (fig.17) er et bilde av en ung kvinne, som man godt kunne forestilt seg var Lucy, som befinner seg i operaen. Hun er skildret som Baudelaire ville, i byens larm. Som en del av moderniteten. Men Krohg har ikke tatt Lucy ut i byens larm. Hun befinner seg inne, oppstilt. Tiltross for at hun ser ut til å være klar for en selskaplig anledning. *Lucy Parr Egeberg* befinner seg midt mellom de gamle mesteres høyborgelige portretter<sup>57</sup> og bilder som fanget øyeblikket, byen, larmen og det glade liv. Med Lucys tidsriktige kjole og vifte kunne hun flanert rett inn i Auguste Renoirs bilde *Dans på Moulin de la Galette, Montmartre*<sup>58</sup> som ble malt det samme året som Krohgs portrett av Lucy, 1876.

### KAPITTEL 3

#### CHRISTIAN KROHGS AKTMALERI *GAMMEL KONE* (1901)

---

ligesom hun kunne konversere på flere sprog. Men alt på en behersket og inderliggjort måte – aldri i udadrettet selv-fremstilling (Hjort-Vetlesen 1993: 332).

<sup>56</sup> Skillet mellom amatør og profesjonell kunstner er ikke så absolutt som tidligere antatt. Understreker Wichstrøm videre i sin behandling av kvinnelige kunstnere; ”Samspill, gjensidig påvirkning og glidende overganger kan være like karakteristisk som skarpe motsetninger.” (Wichstrøm 1997: 181).

<sup>57</sup> I sin artikkel ”Inramade kvinnor” ser Patricia Simons på kvinnelige profilportretter fra 1400-talets Italia, nærmere bestemt Firenze, og viser hvordan portrettet og den portrettede først og fremst fremstår som en representant for sin slekt, individets karakter og egenart er utvisket. Simons kaller det en ”oppvisningskultur”: ”Visuell exponering var en väsentlig komponent i ritualen, en iscensättning som tillät, ja, till och med förväntade, att kvinnan visades upp socialt och som krävde en tillbörligt förnämlig utsmyckning” (red. Lindberg 1995: 59).

<sup>58</sup> Musée d’Orsay, Paris

### 3.1 Biografisk plassering av Krohg rundt 1901

Oscar Thues bok *Christian Krohg*, og spesielt de to kapitlene ”Vanskelige år. Hjemme og ute 1893-1901” og ”Motgang. Paris og Kristiania 1901-1909” (Thue 1997) og Anne Wichstrøms bok *Oda Krohg* og kapittelet ”Nu er det Paris, som er lysbyen” (Wichstrøm 1888) og Christian og Oda Krohgs sønn, maleren Per Krohgs (1889- 1965) memoarer *Per Krohg. Memoarer – Minner og meninger* fra 1966,<sup>59</sup> har blitt mine viktigste referanser for den biografiske plasseringen av Krohg rundt den tiden da han malte akten *Gammel kone* (1901).

Tiden rundt århundreskiftet var krevende for Christian Krohg både personlig og kunstnerisk. Han var niogførti år da han malte akten *Gammel kone* (fig.2) (på den tiden begynnende gammel). Situasjonen var en helt annen enn da han på sine yngre dager, i 1876 malte det idealiserte sosietetsportrettet av *Lucy Parr Egeberg* (fig.1).

Krohgs hadde store vanskeligheter med å få solgt sine bilder; ”Min far skrev stadig artikler i Verdens Gang. Det var vel nærmest disse honorarene vi levet av. Sjelden solgte han et bilde i disse tider, men han malte mange praktfulle” (Krohgs 1966: 30). Det var den utstrakte journalistiske virksomheten som reddet ham økonomisk (Thue 1997: 242). Han skrev på denne tiden for *Verdens Gang* flere ganger i uken. Det var ikke lett for Krohg å få solgt sine bilder i Frankrike. De få bildene han malte de første tiårene av 1900-tallet var først og fremst venneportretter, noen få portrettbestillinger som nesten utelukkende var fra nordmenn og noen ”uidentifiserte portretter” fra Académie Colarossi.

Krohgs malte tre portretter (tre portretter av menn) det samme året som han malte *Gammel kone*. Med pondus og respekt skildret han høyesterettsadvokat og ordfører i Kristiania *Fredrik Stang Lund* (1901) sittende halvfigur i trekvart profil. Stang Lund forsvarte Krohg i Albertine-saken. Krohg malte også et portrett av konsul *Christen Sandberg* (1901)<sup>60</sup> her er hele figuren viet en ruvende pondus. Stående i helfigur en face med hendene i lommene og bena skrevs, godt plantet på underlaget. I portrettet viser Krohg noe av det monumentale i fremstillingsformen som vi kan kjenne igjen i det samtidige bildet *Gammel kone*, sammenblandet med de røffe penselstrøkene. Krohgs portrett av forfatteren og kritikeren

<sup>59</sup> Trygve Nergaard understreker at Per Krohgs turbulente barndom var krevende for det lille barnet. ”Den ideale forestilling om kjernefamiliens nære samhold formet seg som en lengsel hos ham i barneårene[...]” (Nergaard 2000: 15).

*Sigurd Bødtker i sofaen* (1901) skiller seg ut som litt ubestemmelig. Det er som om Krohg ikke riktig har bestemt seg. Bødtker er plassert helt til høyre i bildet, sittende forknytt i hjørnet av en mønstret soffa. (Bildet minner om flere kjente soffa-motiver (divan) fra 1870- og 1880-årene som eksempel Édouard Manets portrett av *Berthe Morisot* (ca. 1870-71)). Oscar Thue skriver at Krohgs portrettet av *Sigurd Bødtker i sofaen* kan ha blitt malt så sent som sommeren 1902 i Drøbak, men konkluderer med at de tre portrettene og akten *Gammel kone* har samme særegne signatur, noe som gjør det sannsynlig at de er malt på samme tid (Thue 1997: 245).

De viktigste kvinneskildringene til Krohg fra denne perioden er de ”uidentifiserte portrettene fra Académie Colarossi” skriver Thue og viser til de to bildene *Italienerinnen* fra 1902 og *Malerinnen* (malerinnen Helene Vosgraff) fra 1908-1909 (Thue 1971: 61) Akten *Gammel kone* blir ikke omtalt i denne sammenheng, men Thue antyder at det var den samme modellen Krohg benyttet da han senere malte *Italienerinnen* (fig.18). Det sjangerpregede maleriet *Italienerinnen* leder tankene tilbake til Krohgs debutbilde *Italiensk modell* (fig.5) fra 1875. Krohg var som en rekke andre samtidige kunstnere opptatt av å male mennesker som bar livet utenpå kroppen. Mennesker som hadde levd et hardt fysisk liv. De var maleriske og et yndet motiv blant Krohgs kollegier. Formen sto i forhold til innholdet. Her var ingen forskjønnelse og heller ingen stemningsskapende uttrykk.

Året før Krohg malte *Gammel kone* malte han et portrett av Oda Krohgs søster *Soffi* (1900) (fig.37) i halvfigur. Odas ”farlig sjarmerende, lunefulle” søster skriver Thue, og henviser til portrettet som et tegn på at Krohgs kunstneriske evner ”egentlig var usvekket”, til tross for at Krohg på denne tiden slet med store alkoholproblemer (Thue 1997: 241).

Ser man akten *Gammel kone*, *Italienerinnen*, portrettet av *Fredrik Stang Lund*, portrettet av *Christen Sandberg*, portrettet av *Sigurd Bødtker i sofaen* og det tidligere portrettet av *Soffi* i lys av hverandre, ene og alene fordi de er malt samtidig tid, så går det frem at hans kunstneriske kraft var preget av den vanskelige tiden, både i kunstnerisk kvalitet og teknisk og motivisk.

---

<sup>60</sup> Konsul Christen Sandberg holdt åpent hus for malere og forfattere på gården sin, Kubberød på Jeløy. Odas to søstre Bokken og Soffi, og Soffis mann den kjente danske dikter og maler Holger Drachmann tilhørte Sandbergs nærmeste omgangskrets. (Thue 1971: 59). Edvard Munch malte et portrett av Sandberg det samme året.

Den lille kunstneriske produksjonen til Krohg på denne tiden har av Thue og Wichstrøm blitt forstått som et resultat av Krohgs sterke følelser for Oda, som stadig voldt ham problemer.<sup>61</sup> Krohg slet med store alkoholproblemer å la seg selv inn på et alkoholiker- og omsorgshjem på Tandem høsten 1900 (rett etter at han hadde malt portrettet av Soffi), (tilhørte det som da het Nes herred, nå Ringsaker kommune i Hedmark). Men da han fikk vite at Odas forhold til dikteren og dramatikeren Gunnar Heiberg var over våren 1901 reiste han straks til Oda og sønnen Per i Paris. Det ble starten på et nesten åtte år langt opphold i Paris, med unntak av kortere og lengre reiser.

Av det som er skrevet om Krohg og på bakgrunn av min lesning av Krohgs egne tekster går det ikke frem at han var en mollstemt person, tiltross for at han slet med alkoholisme. Det viser også hans evne til stadig å reise seg etter turbulente tider. I litteraturen er han skildret som nær og omsorgsfull, og svært interessert i andre mennesker, noe som kommer til uttrykk både i han bilder og hans mange tekster. Han lot seg ikke henvende til sitt eget indre, noe som også kommer til uttrykk i hans bilder, som neppe kan kalles stemningsmalerier eller ekspresjonistiske. Selv om kunsten på denne tiden vendte fokuset innover i mennesket i sjelslivet de siste ti årene av det nittendeårhundre viser Krohg at han ikke endret sitt kunstsyn noe videre fra hans første år som kunstner.

I det store portrettet *Christian Krohg på Carl Johan* (1904) har Oda Krohg malte ham bare noen få år etter at han hadde slitt tungt både fysisk, psykisk og økonomisk. I Odas portrett står han foran tilskueren som en stor og ruvende skikkelse. Feiende flott i tøyet i et skapt vårlys. Det er meget mulig at Oda her har fremstilt Christian Krohg med en viss ironisk undertone, med hornmusikk i bakgrunnen og viftende med hatten som om han nærmest hilser folk velkommen til Norges hovedstad, Kristiania. I boken *Christiania-bilder* skriver Jorunn Sanstøl om Oda Krohgs bilde; "Portrettet Oda har malt av sin mann i byens hovedgate kan tolkes både som en oppvisning av pondus og posisjon, men også som et humoristisk pek." (Sanstøl 2004: 129).

---

<sup>61</sup> "Begynnelsen på denne nye fasen i Oda og Christian Krohgs samliv var neppe idyllisk. Separasjonen hadde nok skapt bitterhet, og Christian hadde hatt en vond tid, som også hadde ført til alkoholproblemer." (Wichstrøm 1988: 79).



Krohgs sønn Per<sup>62</sup> skildret levende sin frodige men også sin turbulente oppvekst i Paris med sin mor og far den første delen av det 19. århundre (han var da rundt ti år). Han forteller hvor de bodde, hvor de spiste, hvem de møtte og hvordan det virket på ham. ”Jeg var vant til å se og høre mange rare ting i min barndom, og det skulle meget til å forbause meg.” Christian, Oda og Per Krohg bodde på denne tiden i kunstnerområdet på Montparnasse. ”Min mor og jeg bodde i det øverste atelieret, og min far hadde et annet atelier i underetasjen i Rue Huyghens, på hjørnet av Boulevard Raspail der hvor den møter Boulevard du Montparnasse - rommene var for små til at vi alle tre kunne bo i bare det ene atelieret.” (Per Krohg 1966: 48).<sup>63</sup>

I 1901 underviste Christian Krohg en rekke skandinaviske elever som leide et atelier i Rue Notre-Dame-des-Champs; ”Mye av hans kunstneriske energi i disse årene gikk med i undervisningen,[...] han hadde ikke så stor produksjon.” (Wichstrøm 1988: 81). Elevene betalte ham for korrektur og skaffet modeller (Per Krohg 1966: 27).

Våren 1902 ble Krohg ansatt som fast lærer (Professeur) ved Académie Colarossi.<sup>64</sup> ”Min far var [...] lærer på Colarossi, og det var derfor likeså praktisk for oss som for modellene å bo så nær Colarossi.” (Per Krohg 1966: 51) Han fortsatte som lærer på Colarossi til han vendte hjem til Kristiania og ble professor og direktør ved det nyopprettede Statens Kunstakademi i 1909. På bakgrunn av brev merket skolens adresse, januar 1902, skriver Thue at man kan anta at Krohg sannsynligvis også drev undervisning ved Colarossi flere måneder før han ble ansatt som lærer ved skolen (Thue 1997: 242).

Krohgs hadde reist mye de foregående ti årene, før 1901. Den reisen man kan anta betydde mye for ham og for hans utforming av akten *Gammel kone* var hans reise til Spania våren

<sup>62</sup> Trygve Nergaards gir et nyansert bilde av Pers oppvekst i monografien *Bilder av Per Krohg*, og viser til at motivet ”Den lykkelige familie” ble sentralt for ham ”både i livet og kunsten”, nettopp fordi hans egen oppvekst var så turbulent (Nergaard 2000: 15).

<sup>63</sup> Per Krohg skildrer sin far som en moderne farsfigur, en mann som ikke var autoritær men som respekterte sin sønn og hans ytringer og som ønsket en åpen dialog. ”Saken var at han selv hadde lært meg å være kritisk og logisk – vi diskuterte hverandres arbeider som to jevnaldrende kamerater, og han tillot aldri at jeg av respekt skulle skjule min åpne mening.” (Krohg 1966: 117 - 118). Nergaard viser blant annet til et fotografi av far og sønn fra 1891-92, hvor den lille Per står rett opp og ned ved siden av sin store ruvende far, Christian som om det ligger i kortene at han en dag skal vokse opp å bli som ham. Men Nergaard skriver også om de to som sto sammen mot de mange rivalene som ville ta fra dem Oda (Nergaard 2000: 18-19).

<sup>64</sup> Académie Colarossi i 10 rue de la Grande-Chaumière i Paris, var en privat kunsthøgskole som ble grunnlagt av den italienske skulptør en og kunstneren Filippo Colarossi. Skolen ble etablert som et alternativ til École des Beaux Arts som ble ansett for å være svært konservativ. Skolen tillot kvinnelige studenter og lot dem male akt. Skolen ble nedlagt ca. 1920, og Madame Colarossi brant skolens arkiv ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

1898. Her fikk han se de store spanske mesterne, Ribera, Velázquez og Goya. Han var tydelig fascinert og skrev elleve reiseskildringer fra turen. Han samlet dem i boken *Paa Bicykle og Jernbane. I Kampen for tilværelsen* kan man lese; ”Spanske brev III” (1898) hvor Krohg skildrer sin opplevelse av møtet med den spanske maleren Josè de Riberas (1591-1652) bilder.

Ribera elsket mørke, blod og vunder, sønderrevne lemmer, ulykken og døden. Det bekreftes i en hel del andre bilder av ham, skarpt belyste, huløyde martyransikter, skallede oldinghoder, hvor man kan telle årene, og hulbrystede oldingkropper, betrukket med gammelt, sprukket, sprøtt, garvet skinn, hvor hver rynke er fremstilt med kjærlighet, hver muskeldetalj uthevet, hvor man ser hudens hårdhet og blanke glatthet når den spennes over knoklene, hvor man ser gamle arr, dype åpne sår. (Borgen 1952: 79)

Gjennom Krohgs detaljerte beskrivelse kan vi levende se for oss bildene og tydelig spore hans sterke fascinasjon for de kraftfulle og dramatiske maleriene til Ribera. Det var det sannferdige Krohg beundret, det som ikke var sløret av skjønnhet, men som var livets sanne ansikt. I Josè de Riberas maleri *St. Paulus eremitten*<sup>65</sup> (fig.19) fra 1640 ser vi en naken aldrende mann, kun ikledd et flettet siv liknende klede nedentil, som halvveis ligger forknytt og støtter seg til en stein. Han stirrer på en hodeskalle som ligger foran ham, som sammen med den metaforiske bakgrunnen er vitnesbyrd om døden som følger.

En annen impuls som må ha betydd mye for Krohg var hans møte med Auguste Rodin sommeren 1901, da Krohg bodde hos familien Thaulow i Quimperlé, ved Aven i Bretagne. Rodin og hans venninne Rose Beuret besøkte Thaulow høsten 1901, Rodin leide på denne tiden en bondegård i Bretagne. Krohg reiste rundt i Bretagne og skrev sytten reisebrev under tittelen ”Moto”. Deler er gjengitt i *Kampen for tilværelsen* (Thue 1997: 242). Her skildrer han blant annet deler av sin samtale med Rodin. De to var enige om at kunsten skulle uttrykke noe mer enn den klassiske forskjønnelsen, og i den sammenheng omtalte de Thorvaldsen, Canova, David og Flaxman. I Krohgs dialog med Rodin går det frem at de vurderte blant annet Thorvaldsen og Davids arbeid for kopieringen; ”Ja, det gikk så vidt at Davids malerier har noe av malte gipsfigurer i koloristisk henseende. De ville danne skole, og det lyktes – altfor godt. Ti den slags lærdommer er lette å tilegne seg” (Borgen 1952: 599).

---

<sup>65</sup> Ifikk, KUB

Det var en sunn og god tanke hos dem å vende seg til antikken, men i stedet for å studere antikken efter naturen, ga de seg til på en måte å kopiere, ja nesten avstøpe eller om De vil fotografere antikke statuer på kryss og tvers og efterlignet disse mål i sine egne verker. Allerede hos dem selv førte dette tross all deres store begavelse til kulde og pedanteri, til at man tenkte mer på statuene som statuer enn det liv de skulle gjengi, [...] (Borgen 1952: 599).

Krohg beundret også Rodins statue av Balzac.

Hva er det nemlig alle bildende kunstnere streber efter? Liv. Og en til: Enkelhet. For å oppnå enkelhet, må man ofre det liv som detaljene gir [...] Men ingen har våget å kaste alle detaljer vekk som han i denne statue. Og dog lever denne statue som ingen annen (Borgen 1952: 100).

Helt fra sin tid hos læremester Carl Gussow har Krohg båret med seg dette uttrykket, denne dragningen mot det fortettede uttrykket.

### 3.2 Presentasjon av *Gammel kone*

Bildet er signert nederst til venstre C. Krohg og måler 81,5 x 54 centimeter. Bildet er høyere enn det er bredt og er malt med olje på lerret (Thue 1997, kat. nr. 292). Bildet henger i dag tilgjengelig for publikum i Bergen Kunstmuseum. Bildet ble donert av Rasmus Meyer i 1917.<sup>66</sup>

Bildet er ikke datert. Litteraturen anvender to ulike dateringer, 1902 og 1901. Da katalogen til den store *Christian Krohg* utstillingen på Nasjonalgalleriets våren 1987 ble utformet ble bildet datert 1902. Men i Thues bok fra 1997 konkluderer Thue med at *Gammel kone* "sannsynligvis" er malt allerede høsten 1901 (Thue 1997: 243). Han begrunner dette med signaturens særegenhet, som i følge Thue kun ble benyttet i denne bestemte perioden. (Ved behandlingen av det samtidige portrett av *Sigurd Bødtker i sofaen*, dveler Thue litt ved sin egen teori. Se kap. 3.1). Signaturen ses tydelig nede til venstre i bildet hvor Krohg karakteristisk har plassert en liten c i Christian over en stor K i Krohg (Thue 1997: 245).<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Basert på telefonsamtale, mars 2007, med Knut Ormhaug, sjefskonservator ved Rasmus Meyers Samlinger, Bergen.

<sup>67</sup> I Thue 1997 er det viet et eget kapittel bak i boken. "Krohgs assistenter", her blir det gjort rede for hvor stort, krevende og uoversiktlig arbeid som Thue har gått løs på for å datere bildene til Krohg. Men også hvor vanskelig det var å skille hva som var malt av Krohg og hva som ikke var malt av ham. Det fremgår også av bokens "Forord" (Thue 1997).

Oscar Thue skriver at modellen antagelig er en av de italienske som ble anvendt av Académie Colarossi hvor Krohg underviste fra 1902 til 1909. Følger vi Thues nyeste datering må Krohg ha malt *Gammel kone* året før han ble ansatt på Académie Colarossi, da han underviste skandinaviske elever i atelieret i Rue Notre-Dame-des-Champs (Thue 1997:242). Per Krohg skriver i sine memoarer; ”Min far malte ypperlige billeder fra Paris – av en del elder italienske modeller: Mor og barn – Parisisk drosjekusk – Gammel kvinneakt” (Per Krohg 1966: 43).

Per Krohg skriver levende om de mange italienere som bodde vis-à-vis deres oppgang i Paris. Vi får inntrykk av at de levde svært tett i en liten bygård. Og at flere av dem daglig ble anvendt som modeller på Académie Colarossi.

I huset ved siden av oss [...], bodde en hel koloni med italienske modeller i alle aldre [...]. Der bodde de om hverandre, som arabere i deres ørkentelt helt avsondret fra omverdenen. Men hver mandag morgen toget de smilende og forventningsfulle – gamle skjeggete og maleriske mannfolk, kvinner som en gang hadde vært vakre og som ennå hadde store maleriske øyne, unge fruktsommelige piker, gjerne med et ekstra barn på armen – over boulevarden og ned i Rue de la Grande-Chaumière. De stilte seg utenfor inngangen til Académie Colarossi som lå inne i en have bak et ganske alminnelig beboelseshus. Det var så mange av dem at de fullstendig sperret gaten [...] – en tre, fire italienere til hver klasse. Disse kledte så av seg bak et skjerm Brett, og så var det avstemning blant elevene, først over modellen og så over modellens stilling [...] (Krohg 1966: 50 og 51)

Per Krohgs memoarer er betydningsfulle i denne sammenheng og sitatet forteller oss svært mye om aktsituasjonen ved den private kunsthøgskolen Académie Colarossi, (flere norske elever fikk sin utdanning ved skolen på denne tiden). Vi får vite hvem modellene var og hvordan de til dels så ut. Deres levekår og hvordan de ble plukket ut til dagens arbeid for de mange kunstnere som bodde i området. Mer generelt forteller sitatet også mye om hvordan aktmodellens stilling ble bestemt. Vel og merke var Académie Colarossi blitt opprettet som en moderne kunsthøgskole som brøt med École des Beaux Arts strenge konvensjoner, man kan derfor ikke trekke den slutning at det som var gjengs på Colarossi var gjengs andre steder.<sup>68</sup>

Som flere andre av Krohgs malerier, har akten *Gammel kone* gått under flere navn. I *Kampen for tilværelsen* anvendes tittelen *Heksen*, både i førsteutgaven fra 1920-21 og andre utgaven

<sup>68</sup> Per Krohg skriver om det konservative franske kunstakademiet, École des Beaux-Arts; ”en høyst trangsynt affære hvor elevene måtte male mest mulig lik sin professors synsmåte,[...]”, deres mål var å vinne første premien på Salongen i Paris, ”men Salongen i seg selv er en død utstilling.” (Krohg 1966: 28 og 29)

fra 1952. I katalogen til Nasjonalgalleriets store *Christian Krohg* utstilling i 1987 og i Thues bok om Krohg fra 1997 anvendes tittelen *Gammel kone*. Jeg antar at det er det samme bildet som Per Krohg refererer til som ”Gammel kvinneakt” (sitat kap. 3.1) og som er avbildet i hans bok med tittelen *Gammel kvinne* og datert i samsvar med Thues siste datering, 1901. (Per Krohg 1966: 45)

Titlene rommer ulike fortolkninger av bildet. *Gammel kone* er deskriptiv, mens *Heksen* legger sterk føring for fortolkningen. Christian Krohg var som sagt ikke så nøye på verken tittel, datering eller signering av sine bilder (Thue 1997: 300). Generelt har Krohgs bilder nøytrale og mer beskrivende titler som for eksempel *Kone som skjærer brød*, *I baljen*, *Italienerinnen* og liknende. På bakgrunn av Krohgs egne tekster og Thues inngående forskning på Christian Krohgs liv og kunst, forholder jeg meg til hans titler og dateringer. På bakgrunn av dette benytter jeg *Gammel kone* som tittel. Den deskriptive tittelen stemmer også godt overens med fremstillingen av den aldrende kvinneakten.

På bakgrunn av det foregående vet vi at Krohg mest sannsynlig malt en italiensk kvinne som bodde i nærheten av leiligheten han bodde i og atelieret hvor han underviste. Antagelig var de flere som malte den samme modellen. Trygve Nergaard har gjengitt et fotografi som kan være fra Académie Colarossi (ca. 1908) i sin monografi (Nergaard 2000: 36). Her ser vi menn og kvinner som sammen maler den samme aktmodellen.

Hvor gammel modellen kan ha vært da Krohg malte henne blir kun en antagelse. Ved nærmere iakttagelse av kvinnens armer og ben ser vi at dette var en kvinne som hadde arbeidet hardt, tungt og mye igjennom livet. Hun kan ha tilhørt det sydlige Italia, hvor jordbruk var hovednæringen. Antagelig har hun måtte flykte med familien sin til Frankrike og Paris. Men armene og benene ser fortsatt sterke ut. Hun kan ha vært yngre enn hun ser ut ved første øyekast.

I følge Per Krohgs ord fremgår det at modellene selv oppsøkte atelierene og var lett tilgjengelige for de mange kunstnere som bodde i området. Krohg har antagelig malt bildet samtidig som han underviste de skandinaviske elevene i Rue Notre-Dame-des-Champs. Det ble lagt stor vekt på studier etter levende modell. Det var ikke ansett som tilstrekkelig at læreren kom innom for å korrigere elevenes arbeider. Læreren skulle selv arbeide sammen med elevene (Wichstrøm 1997: 50).

Om den gamle kvinnen som satt akt, var kjent for Krohg eller om hun bare ble benyttet en eller noen få ganger vet vi ikke konkret. Men oljemaleriet av akten *Gammel kone* må ha krevd opp til flere seanser og gått over lengre tid. Man kan tenke seg at han har arbeidet med maleriet parallelt med undervisningen og eventuelle andre bilder. Thue antok at det var den samme modellen som Krohg benyttet da han senere malte bildet *Italienerinnen* i 1902 (Thue 1997: 245). Ansiktene til de to kvinnene i de to bildene har visse fellestrekk. Først og fremst at de er aldrende og at de er mørke, og grovt fremstilt, med nedslått blikk, men med min lesning ser det ut som to ulike modeller. *Italienerinnen* er betraktelig grovere og har et strengt bistert uttrykk, mens *Gammel kone* har et nettere og har et mildt uttrykk.

Det ville ikke vært urimelig om han også hadde intervjuet henne, slik han gjorde med Sina i *Verdens Gang* i 1901. Den unge tjenestepiken som ble med Frits Thaulow og familie til Paris femogtyve år tidligere og som da Krohg møtte henne i Paris var blitt en godt voksen kvinne. Med frisk og deskriptiv penn skildrer han hennes litt frekke fremtoning (Borgen 1952: 393). Han maler også et portrett av henne *Sina Andreassen* (1909). Intervjuet og portrettet harmonerer godt overens. Ansiktet bærer preg av alderdom, men fremstår på ingen måte alderstynget, men som en sterk og selvstendig kvinne. Krohgs interesse for, og hans skarpe blikk for det karakteristiske hos andre mennesker kommer frem både i intervjuet og i portrettet, med et visst humoristisk glimt. Men Krohg gjorde antagelig ikke noe skriftlig intervju med modellen i *Gammel kone*.

### 3.3 Beskrivelse av *Gammel kone*

Maleriet viser en naken aldrende kvinne, fremstilt i helfigur sittende på en mørk blåsvart enkel trekrakk, foran en nøytral grønngrå bakgrunn. Krakken og kvinnen er lett dreid mot høyre, i trekvartprofil.

Største delen av ansiktet er synlig. Skjult for betrakteren er kun deler av modellens venstre profil, det venstre øret. Ansiktet er holdt i den samme trekvartprofilen som aktmodellens kropp. En lyskilde treffer akten ovenfra og reflekteres i modellens ansikt, særlig på øvre del av pannen, mot hårfestet. Det er antagelig et naturlig dagslys fra et ateliervindu i taket som opplyser modellen fra toppen av hodet og punktvis ned på kroppen, helt ned til knærne og tærne. I Jefferson D. Chalfants (1856-1931) bilde *Bouguereau's Atelier at the Académie*

*Julian, Paris* (1891)<sup>69</sup> (fig.20) ser vi en typisk situasjon hvor de mannlige kunstelevne og deres lærer studerer aktmodellen grundig, og hvor nettopp dagslyset fra ateliervinduene i taket opplyser aktmodellen, (i dette tilfellet er modellen stående med ryggen mot elevene). Krakken hun sitter på kaster en skygge mot venstre og gir informasjon om at lyset kommer skrått ovenfra høyre. Krohg har skildret aktmodellen som om hun sitter i et goldt atelier med et naturlig overlys. Det naturlige kalde dagslyset som treffer kvinnens nakne kropp og opplyser henne, ser vi blant annet i Gustave Caillebotte maleri *Aktmodell på en divan* (fig.21) fra ca. 1880 (*Nude on a Couch*).<sup>70</sup> Caillebotte har latt den unge nakne kvinnen ligge lett henslengt på divanen, opplyst av et skarpt naturlig dagslys, som kommer inn gjennom et fiktivt vindu.

Krohg har malt modellen med langt ravnsvarthår som er festet bak i nakken og trukket bort fra ansiktet. Det er ingen andre elementer på eller rundt ansiktet. Ansiktet er holdt i mørke toner, mot brunt, brungult og rødt, i tillegg har han brukt grønt og hvitt. Rundt øyepartiet har Krohg benyttet svarte penselstrøk, til de mørke vippene og brynene til modellen, som står i stil med det svarte håret. Lyset som reflekteres punktvis i kvinnens ansikt, med de hvite penselstrøkene, gir liv til den mørke karnasjonen. Krohg har latt hvert enkelte strøk få stå, uten å pensle det ut. Sammen danner de mange pastøse malerstrøkene det grove uttrykket av kvinnens aldrende og linjefylte ansikt. Fargen i ansiktet og hendene er holdt i en tydelig mørkere brunvalør enn resten av kroppen<sup>71</sup>. Allerede i sjangermaleriet *Kone som skjærer brød* fra 1879 benyttet Krohg den samme grove mørke karnasjonen, malt med grov pensel. De grove penselstrøkene i akten sletter ikke ut ansiktstrekkene, de forsterker dem og underbygger aldringen. Krohg har valgt en form som formidler innholdet. Det furete, det garvete skinnet, med "hudens hårdhet og blanke glatthet" er beskrivelser som kan brukes på Krohgs maleri *Gammel kone*, som han selv brukt for å skildre Josè de Riberas malerier tre år tidligere. Ansiktet er magert, med slunkne kinn, og tydelig tegnet opp, med sine linjer og rynker. Det hvite han legger til i karnasjonen, reflektere ikke bare det fiktive lyset, det skaper det blanke uttrykket som er særegent for hud som er aldrende.

<sup>69</sup> [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

<sup>70</sup> Gustave Caillebottes utfordrende liggende akt på en divan. Ble aldri utstilt eller solgt så lenge Caillebotte levde (Minneapolis Institute of Arts, [www.artsmia.org](http://www.artsmia.org)).

<sup>71</sup> I Edvard Munchs maleri *Manndommen*, midtfelt i *Badetriptykon* fra 1907-09, har Munch som Krohgs *Gammel kone*, latt de badende unge mennenes ansikter og hals, deres nedre del av armen og hendene være malt i en mørk karnasjon, som vitner om deres fysiske arbeid ute, og deres klasseslørighet.

Både kvinnens ansikt og kropp, og krakken og den nøytrale bakgrunnen er malt med røffe strøk. Krohg så det ikke som sin oppgave å behage tilskueren blikk: ”Ja, sant er det den vil ha det, skjærende sant, ubehagelig sant” (Borgen 1952:6). Teknikken og innholdet sto sammen. Det var ikke slik det tidligere salongpublikummet var vant til og ville ha det. Betrakteren skulle behages og fant stor glede i å gå helt inn på maleriet og se de vare overgangene, og de vakre utpenslede strøkene, hvor det ikke skulle være mulig å spore en pensel. Teknikken er allikevel nærmere de gamle mesterne enn modernisten Édouard Manet i formen. Krohgs teknikk gir aktmodellens ansikt plastisitet og ikke det modernistiske flatepreget vi kjenner fra Manet. På den andre siden kan man si at Krohg går lengre enn Manet i sin brutale fremstilling av kvinnekroppen. Han fremstiller ikke bare en naken kvinne fra det virkelige liv. Dette er en naken aldrende kvinnes kropp.

Aktmodellens blikk er lukket for tilskueren. Det nedslåtte blikket står i sterk kontrast til den nakne fremstillingen av kroppen. Vi ser hennes ansikt og kropp, hver detalj men ikke hennes blikk. Øynene som til alle tider har vært individets sterkeste karaktertrekk, sjelens speil, er utilgjengelig for tilskueren, modellens personlighet faller bort, hun avpersonifiseres. Som forstenet sitter hun foran kunstneren og foran den senere betrakteren. Blikket vender innover i det kontemplative. Det nedslåtte blikket i *Gammel kone* gir bildet en ro, langt fra den uroen vi møter i Munchs akt *Pubertet* (1894-95) (fig.22) hvor den unge kvinnens blikk er vendt intenst mot tilskueren, som et nødrops. Det sitrende blikket forsterker den unge kvinnens nakenhet der hun sitter på sengekanten og prøver å skjule sin nakenhet med de kryssete armene.

Hodet og haken er strukket frem, og ikke som blikket, nedslått. Dette skaper et spenn i senene på kvinnens hals hvor hver sene og grop i halspartiet er fremstilt. Den strukne halsen og det løftede hodet vitner om verdighet og styrke. Som et instinkt for å overleve under tøffe forhold. Oda Krohg malte portrett av ”Den gamle kvinnesakskvinnen, maleren og målforkjemperen” *Aasta Hansteen* i 1903 (fig.23) (Wichstrøm 1988: 85). Det er noe i formen som minner om Christian Krohgs akt *Gammel kone*. Det magre og markerte ansiktet. Måten de begge bærer hode. Den strukne og senete halsen. Men helheten, uttrykket er svært ulikt. Det er skildringen av aldringspreget, som har fellestrekk.

Kroppen står i samsvar med fremstillingen av aktmodellens ansikt. Den er mager og grovt skildret. Modellens stilling, sittende akt er en tradisjonell positur. Men måten hun er fremstilt stilistisk og innholdsmessig er særegent, både i Krohgs produksjon og i et større perspektiv.



Det er ingen ting som skjuler den gamle aktmodellens kropp, så som vi blant annet ser det i Signe Scheels halvakt, (fig.24) som ble malt på Krohg malerskole i 1886.<sup>72</sup> Hvor modellen var drapert med et lite klede rundt hoftene (Wichstrøm 1997: 50 og 51). Til og med de mer erotiske halvaktene til Hans Heyerdahl, *Champagnepiken* (ca. 1880/1881) (fig.25) og *Svart-Anna* (1887) (fig.26) er lett dekket til. Men hos Heyerdahl vitner kledet om en forutgående hendelse, som en del av noe erotisk underliggende.

Med lut rygg sitter akten *Gammel kone* naken på krakkens harde treflate. Brystene er utmagret og henger ned fra det magre brystpartiet. Svært ulikt de tradisjonelle aktmodellene som oftest var unge og frodige, slik vi blant annet ser det i de nevnte halvaktene til Scheel og Heyerdahl. Magen til den aldrende kvinneakten er fremstilt kuleformet under brystene. Vi kan anta at hun har båret frem opp til flere barn. Krohg har heller ikke gått av veien for å male deler av håret nedentil. Allerede i 1866 malte Gustave Courbet *The Origin of the World* (fig.27), en liggende kvinneakt sett nedenfra og opp fra øverst på lårene og opp til brystene. Det er kvinnens kjønn som utgjør største del av motivet. I *Gammel kone* sitter modellen med samlede ben og begge fotsålene er plantet på det harde golde gulvet. Armer og ben, er kraftige og langlemmede, og harmonerer ikke direkte med kvinnens lille nette ansikt.

Den venstre hånden er strukket skrått ned mot det venstre låret og håndflate hviler på låret. Armen er holdt i en tydelig lysere karnasjon enn hånden, som hviler på låret. Den høyre armen holder hun støttende og stiv mot krakkens sitteplate. Den mørke karnasjonen på hendene underbygger modellens status. Hun tilhørte arbeiderklassen, de som måtte arbeide ute og som ikke skjulte seg for solen. Med klær på kunne man på denne tiden spotte en arbeider på langt hold. Den brune huden var en av mange tegn. Overklassens kvinner skjulte seg for solen.

I *Gammel kone* er modellen trukket frem i billedplan og fyller store deler av billedflaten. Det er lite luft over kvinnens hode og foran føttene, mot bildets nedre avslutning. Det er mer luft rundt figurens sider, særlig den høyre, det gir akten mer rom i retning av kroppens dreining. Bakgrunnen nøytral, holdt i gråblå, svarte og gulgrønne farger, malt med raske penselstrøk.

<sup>72</sup> Linda Nochlin skriver "[...] de fleste kvinner som strävade efter att bli målare, begränsade sig till "mindre betydande" områden som porträttkonst, genremåleri, landskap eller stilleben." (Lindberg 1995: 40). Kvinnelige kunstnere hadde ikke den samme tilgangen til å male aktstudier, og motivvalget ble naturlig nok preget av det. Christian Krohg var forøvrig med på å endre dette, da han startet malerskole for kvinner i 1881: "Det ble lagt stor vekt på studier etter levende modell [...]" (Wichstrøm 1997: 50).

Krohg har skapt en opplevelse av skille mellom gulv og vegg ved å trekke opp en vannrett strek spesielt tydelig bak og til venstre for krakken. Det skaper dybde og underbygger krakkens tredimensjonale virkning, og Krohgs plastiske fremstilling av modellen. Gulv og vegger fremstår som kald mur, uten gjenstander eller annet signalement.

### 3.4 Kunsthistoriske plassering av *Gammel kone*

Akten *Gammel kone* (1901) har i likhet med portrettet av *Lucy Parr Egberg* (1876) ikke vært gjenstand for omfattende forskning, men blitt omtalt flere steder i faglitteraturen, i hovedsak av Oscar Thue, Ingeborg Wikborg, Leif Østby og Gunnar Danbolt.

I Krohg-monografien fra 1997 refererer Thue til akten *Gammel kone* (1901) som Krohgs ”betydeligste bildet fra dette første året i Paris, [...]” (Thue 1997: 243). I kapittel 3.1 har jeg omtalt de tre mannportrettene og bildet *Italienerinnen* som Krohg malte det samme året som han malte *Gammel kone* (1901). Akten *Gammel kone* skiller seg ut både i kontekst med de fire samtidige bildene og i Krohgs produksjon mer generelt. I sin videre omtale av bildet er det helheten mellom bildets form og bildets innhold Thue vektlegger. Med min vurdering kunne Thue ha trukket det lengre og omtalt *Gammel kone* som et betydelig bilde i norsk kunsthistorie.

Med usminket realisme har han gjengitt den aldrende kvinnekroppens forfall, det rynkede ansiktet med det resignerte uttrykket og senkede blikk. De kjølige fargene, krakkens blå, gulvets gråblå og bakgrunnens grågrønne, understreker stemningen og fremhever modellens litt gustne, gulbrune hudfarge (Thue 1997: 245).

Med usminket realisme har Krohg skildret den aldrende kvinnekroppens forfall, skriver Thue. Denne formuleringen oppfatter jeg både som en henvisning tilbake til akt-tradisjonen, hvor nakenhet i kunsten hadde blitt legitimert via mytologiske eller bibelske kontekster.

”Kunstnerne løste problemet med nakenhet ved å kamuflere aktmodellene som Adam og Eva, Venus [...] ” skrev Erik Mørstad i *Malerileksikon* ved behandling av begrepet, akt. (Mørstad 1996: 15) Krohgs aldrende kvinneakt var ikke ”kamuflert”, verken som en del av en mytologisk eller en bibelsk fortelling. Dette var en kvinne fra det virkelige liv. En italiensk modell som bar preg av et liv med tungt arbeid, skildret med ”usminket realisme”. Her er ingen forskjønnelse. Nakenheten ble tidligere sminket, sminket rent estetisk men også gjennom det narrative element. I *Gammel kone* er den aldrende aktmodellen nakenhet direkte fremstilt uten å tilhøre en kontekst, så som vi kan se Riberas maleri *St. Paulus eremitten* fra

1640 hvor nakenheten tilhører er beskyttet av narrasjonen. Men Thue synliggjør også i sin omtale et tradisjonelt blikk på den nakne kvinnekroppen, hvor aldri ikke har vært en del av den kjente motivkretsen. Den nakne kvinnekroppen var som regel en ung kvinnekropp med proposjoner som sto i stil med tidens kvinneideal som for eksempel Alexandre Cabanels *Venus fødsel* (ca. 1863)<sup>73</sup> her er den unge kvinnen idealisert og guddommeliggjort.

Oscar Thue viser til Leif Østby og hans understrekning av hvilken stor betydning Krohgs reise til Spania tre år tidligere, våren 1898, hadde hatt for Krohgs utforming av akten *Gammel kone* (1901). ”Som Leif Østby har vært inne på vitner dette arbeidet om sterke inntrykk fra Ribera.” Thue refererer deler av Krohgs ”Spanske Breve” og avslutter med å poengtere Krohgs ord om Ribera ”Det kunne vært en beskrivelse av Krohgs eget bilde!” (Thue 1997: 245). Men i Krohgs bilde *Gammel kone* er det ikke noe spill mellom lys og mørke som vi ser hos Ribera, hvor lys og mørke er en sentral del av fortellingen. Krohg var inspirert, men *Gammel kone* var langt fra den barokke fremstillingen til Ribera.

”I senere år gav han en rekke gripende skildringer av alderens herjinger både hos seg selv og andre [...] (Østby 1951: 278). Slik formulerte Leif Østby seg i *Norges Billedkunst* fra 1951, og refererte blant annet til Krohgs mange selvportretter etter århundreskiftet og til blant annet aktmaleriet *Gammel kone* fra 1901. I sine mange selvportretter på sine eldre dager viser Krohg at han var opptatt av aldringen, året før han døde, malte han *Ti på tolv* (1924), bildet er rensket for detaljer. En liten korpulent mann (Kroh) sitter i helpofil i sin stol. Over ham henger uret som et symbol på tiden som går og døden som nærmer seg. I akten *Gammel kone* er det ingen tradisjonell dødssymbolikk å spore.

Østby oppfattet akten *Gammel kone* som et svært modig bilde av Krohg. Han spesifiserer ikke usagnet nærmere, men er tydelig imponert over Krohgs dristighet. ”Skvetten var han ikke, det viser det bildet av en naken gammel kone som henger i Rasmus Meyers Samlinger (malt i Paris 1902)” (Østby 1951: 278). Østbys omtale må også ses i lys av tradisjonen. Å velge å male en naken gammel kone på et stort lerret var ikke daglig kost på begynnelsen av århundreskiftet (ikke daglig kost den dag i dag). Aktmalerier skulle skildres på bakgrunn av bestemte premisser, og det var bestemte type kvinneligheter som egnet seg for lerretet. Mye hadde riktignok skjedd siden Manet sjokkerte salong-publikummet 1860-tallet, og

---

<sup>73</sup> Musée d’Orsay, Paris

billedverden ble aldri den samme igjen, men Krohg brøt nye barrierer med akten *Gammel kone*. "[...] Bare koloritten, kroppens fine kjøttone mot den grønne bakgrunn, mildner motivet" skrev Østby (Østby 1951: 278).<sup>74</sup>

I katalogen til *Christian Krohg* utstillingen på Nasjonalgalleriet i 1987 omtaler Ingeborg Wikborg aktmaleriet *Gammel kone*. Det er Krohgs blikk Wikborg først refererer til i sin omtale: "Med nådeløst blikk har Krohg studert den aldrende kvinnekroppens forfall." (Wikborg 1987: 213). Det er Krohgs mannlige blikk på den aldrende kvinnens kropp, Wikborg oppfatter som nådeløst. Det er kunstnerens realistiske fremstilling, av det hun oppfatter som et forfall, hun her poengterer. Videre skriver hun: "Med følsomhet og varme har han modellert kvinnens ansikt hvor et nedslått blikk røber resignasjon over livets nådeløse herjinger med det som en gang var ungt og vakkert" (Wikborg 1987: 213). I så måte har Krohg med sitt "blikk" skapt en kvinnerepresentasjon som ifølge Wikborg er både nådeløs, følsom og varm. At bildet vekker emosjonelle reaksjoner er tydelig. Kombinasjonen av nakenhet og alderdom vekker tydelig sterke følelser. I tillegg til at Krohg ikke har forskjønnet henne, blir vurdert som "nådeløst". Christian Krohg selv var tidlig i sin kunstnerkarriere opptatt av mennesker som hadde arbeidet hardt og som nettopp bar preg av det, som for eksempel bildet *Kone som skjærer brød* (1879)<sup>75</sup>, men her er kvinnen påkledd og utfører et arbeid, i rake motsetning til *Gammel kone* hvor Krohg lar kvinnen fremstå som en akt. Det er interessant at Krohgs skildring av en naken kvinnekropp beveger nåtidens fagfolk til formuleringer som i all hovedsak er knyttet til den aldrende kvinnekroppens heslighet. Fokuset er fortsatt nakenheten, på lik linje som Édouard Manets bilde *Olympia* fra 1863 nesten førti år tidligere møtte på bakgrunn av den direkte fremstillingen av den ung prostituerte kvinnen.

Gunnar Danbolt har viet bildet *Gammel kone* relativ stor plass i *Norsk kunsthistorie* fra 1998. Danbolt drøfter bildets form og – innhold under overskriften "Den norske forma for modernisme". Danbolt leser bildet med ulike briller gjennom kapitlet. Han ser *Gammel kone* blant annet i forhold til det konvensjonelle aktmaleriet, hvor nakne kvinner ble fremstilt, unge

<sup>74</sup> Tidligere i sin omtale av Krohg skriver Østby; "Til å begynne med var Krohgs redsel for skjønnmaleriet så stor at han utelukkende brukte gamle og stygge modeller: først senere kom barn og unge kvinner med" (Østby 1951: 268).

<sup>75</sup> I 1879 malte Krohg ett annet bilde med samme tittel *Gammel kone* (1879). Bildet ble vist på Skagens Museum og Lillehammer Kunstmuseum, som i samarbeid laget utstillingen *Christian Krohg og Skagen*, våren 2004, med tilhørende katalog med samme navn. Men bildet er en sjangerpreget folkelivsskildring og langt fra noe aktmaleri.

og vakre. ”Det er eit ganske merkeleg bilde, fordi det bryt med alle konvensjonar om eit såkalla aktmåleri,[...]. I motsetnad til den vanlege nakenmodellen er Krohgs gamle kone eit eksempel på ein utsliten og nedsliten kvinnelekam som gir oss ein lett motvilje. Det er ikkje slike nakne damer menn drøymmer om.” (Danbolt 1998: 189 og 190). Danbolt ser også Krohgs akt *Gammel kone* i forhold til kontekst, en kontekst Danbolt mener bilde mangler, ”Krohgs *Gammel kone* utgjør heile motivet.”. (Danbolt 1998: 189). Danbolt viser til tradisjon og modernitet i sin omtale, noe jeg forholder meg til videre i analysen.

### 3.5 Kontekstuell og komparativ analyse

#### 3.5.1 *Gammel kone* – Auguste Rodin

Gunnar Danbolt bruker puslespillet som metafor for å vise hvordan den nye kunsten, kunsten som tilhørte moderniteten fremsto som løse puslebrikker. Krohgs maleri av den aldrende nakne kvinnen, *Gammel kone* er med Danbolts ord en slik løsrevet brikke som ikke hørte hjemme noe sted (Danbolt 1998: 188). Danbolt viser til Auguste Rodins skulptur av en tilsvarende aldrende kvinne, men Rodins skulptur hørte til en større helhet, den store monumentale *Helvetesporten*.<sup>76</sup> ”[...] vi moderne menneske veit ikkje kvar vi skal plassere ei utsliten gammal dame som sit naken på ein krakk” (Danbolt 1998: 191). Danbolt konkluderer med at Krohgs akt *Gammel kone* både formalt og innholdsmessig kan: ”- setjast inn i ein modernistisk kontekst [...] (Danbolt 1998: 193).

Auguste Rodin (1840-1917) hadde fått i oppdrag å lage en stor portal til et kunstmuseum, bestilt av Edmond Turquet i 1880.<sup>77</sup> Det var i den monumentale store *Helvetesporten* at Rodins *Gammel kone* (fig. 28) først oppsto. Rodins storslagne visjon av Danets Divina Commedia. På basrelieffets nedre venstre del befinner skulpturen *Gammel kone* seg. Rodin lagde en uavhengig skulptur av *Gammel kone* (1887)<sup>78</sup>, så som han også gjorde med blant andre *Tenkeren* og *Skyggen*.

<sup>76</sup>Gustav Vigeland var meget begeistret for Rodin og skapte sin egen helvetesport, *Helvede* i 1897 (Vigelandmuseet).

<sup>77</sup>I 1880-årene ble Auguste Rodin stadig mer populær, spesielt blant rikfolk. Selv vokste han opp i arbeiderklassen. Han mottok mange oppdrag. Ved århundreskiftet var Rodin på toppen av sin karriere, og internasjonalt kjent. Han ble godt betalt for sine arbeider og fikk en egen avdeling på Verdensutstillingen i Paris (Eggum 1998: 33)..

<sup>78</sup>Det blir benyttet flere titler på Rodins skulptur: The Old Courtesan, She Who Was Once the Helmet-Maker's Beautiful Wife (en tittel som er hentet fra diktet “Les Regrets de la Belle Heaulmière” av Francois Villon (ca.1431-1463). Da skulpturen ble vist på Salongen i Paris i 1890, ble den kalt *Gammel kone* (Vielle femme), (www.metmuseum.org).

Rodins *Gammel kone* (1887) er som Krohgs *Gammel kone* (1901) en fremstilling av en sittende aldrende naken kvinne. Rodins *Gammel kone* er riktignok en bronseskulptur, men skildringen av de to magre og senete aldrende kvinnene har flere fellestrekk. Krohg beundret Rodin, og spesielt hans statue av Balzac (1898). Krohg var fascinert over at Rodin i statuen av Balzac hadde våget å ta vekk alle detaljene for å skape liv og enkelhet (se sitatet kap. 3.1). Begge aktfremstillingene er rensket for elementer utover modellen og modellens kropp. Rodins *Gammel kone* er antagelig også av en italiensk model. ”The subject for this figure was an Italian woman who had once been a professional model” (20/3-07, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)).

Begge kvinnene har håret trukket tilbake i en knute i nakken. Men kvinnens hode i Rodins akt følger den samme lutede kurven som ryggen og er tung bøyd ned, og ikke som Krohgs akt som bærer sitt hode med strukket hals. Rodins aldrende kvinne sitter på en steinliknende støtte<sup>79</sup>, og holder den venstre hånden støttende til sitteunderlaget. Den høyre hånden holder hun bak på ryggen med hånden anstrengt utslått i vifteform. De sprikende fingrene, som også kan ses forfra, stikkende ut bak ryggen, skaper en bundet bevegelse. Det er ingen andre til stede, allikevel ser det ut som om noe tvinger henne ned, eller knebler henne. Den kontemplative roen, som jeg ser i Krohgs bilde, forsterkes ytterligere om man sammenlikner maleriet med Rodins skulptur. Rodins *Gammel kone* gjør motstand, vrir og vender på så for å komme fri. Fri fra hva? Alderdommen? Fra det som skal komme? Det hviler en aksept over Krohgs bilde. En aksept av livets sanne ansikt, og det som skal komme. Som vi så i Krohgs selvportrett *Ti på tolv* (1924). Rodins skulptur tilhørte opprinnelig en større kontekst, *Helvetesporten*. Krohgs *Gammel kone* tilhører ingen større billedlig kontekst, eller tilhører hun nettopp som Gunnar Danbolt uttrykker, modernitetens kontekst, hvor kjente motiver anvendes på en ny måte løsrevet fra sin opprinnelige konteks. Krohgs *Gammel kone*; ”bryt med alle konvensjonar om eit såkalla aktmåleri” (Danbolt 1998: 189). Men samtidig som både Rodin og Krohg bryter med konvensjonene, bærer begge verkene tradisjonen i. Verken Rodin eller Krohg knytter den aldrende kvinnen direkte til dagliglivets gjøremål. Samtidig som vi ser på deres armer og ben at de begge har utført tungt fysisk arbeide. Aktmodellene til både Krohg og Rodin er samtidig som de bryter med konvensjonene om hva og hvordan en akt burde fremstå. Og samtidig som de begge tilfører kunsten en et nytt uttrykk og en ny form

<sup>79</sup> Rodin lot deler av leieren være ubehandlet. Det skaper dynamikk, og leder tankene tilbake til Michelangelos mange statuer hvor deler av marmorblokken står igjen mer eller mindre uberørt. For å formidle at figuren lå skjult i marmorblokken og det var kunstnerens oppgave å frigjøre den.

så er begge verkene uatskillelige fra tradisjonen, både formalt og innholdsmessig. Den plastiske fremtoningen, det detaljerte uttrykket, hvor hver sene på kroppen skildres både på lerretet og i leiren. Retter de seg begge mot det universalt menneskelige, aldringen. Det er som om Krohg har overført skulpturens tredimensjonale uttrykk over på lerretet og fortrettet uttrykket, til plastisk monumental enhet.

### **3.5.2 Marie Krohg, kunstnerens tante (1892)**

Krohgs mor døde da han var bare ni år gammel. Tante (Anna) Marie, Krohgs fars søster, flyttet da hjem til familien for å ta seg av barna. I brev til Eilif Peterssen 1875, skriver Krohg om sin tante Marie: ”Hende regner jeg ogsaa ind i den Kreds af Kvinder jeg har truffet i Livet, saadanne som det gjør godt at tænke paa naar man er ’muggen’” (Thue 1987: 64).

*Marie Krohg, kunstnerens tante* (fig.29) sitter i halvfigur, skåret av ned mot bena, en face tett opp i billedplan. Vi kjenner igjen Krohg nære og direkte skildringer fra tidligere bilder, som blant andre *Syk pike* (1880-81). Hun ser direkte på betrakteren med en litt stram lukket munn. Vi kjenner henne igjen fra *Et farvel*, men hun er tydelig eldre. Hun er kledd i mørke enkle hverdagsklær med kyse og sløyfe tett opp i halsen. Hun var kledd slik en aldrende kvinne burde kle seg på den tiden, diskre og tekkelig, og enslige og enkefruer oftest mørkkledde. Krohg har fremstilt henne foran en nøytral grågrønn bakgrunn som står i kontrast til den mørke figuren i forgrunnsplan. Armene ligger ned mot hennes fang, men hendene er stramt knyttet sammen. De knyttede hendene forsterker den stramme munnen. Formen er lukket, samtidig som, eller tiltross for at hun ser mot tilskueren. Thue referer til bildet som: ”En av Krohgs mest monumentale kvinneskildringer” (Thue 1997: 197).

De stilistiske endringer som fant sted i 1890-årene påvirket også Krohg. ”Den strenge, nesten symmetriske komposisjonen [...] vitner om tilstramninger i hans kunst” (Thue 1997: 197). Øyeblikket hadde ikke den samme kraften lengre. Det kunstneriske uttrykket ”søkte tilbake til sine særegne virkemidler, linje, flate og farve, som selvstendige skjønnhetsfaktorer, ikke bare som midler til å vekke illusjon” (Østby 1934: 148). Krohg var ikke alene om å male monumentale og stille bilder av eldre kvinner. I 1871 hadde James Whistler (1834-1903) malt sin gamle mor i bildet *Harmoni*. Det var ikke hans gamle mor som var Whistlers hensikt, det var fargekomposisjonen og som han selv uttrykte det gjennom tittelen, harmonien mellom linje, flate og farge. Blant andre malte Erik Werenskiold og Arne Kavli tilsvarende motiver.

Det kunne være fristende, å se på portrettet av *Marie Krohg, kunstnerens tante*, som forstudie til Krohgs *Gammel kone* (1901). Begge kvinnene har nette ansikter som Krohg har skildret med en kjærlig respekt. I *Gammel kone* har han lukket den gamle kvinnes øyne for betrakteren, men åpnet opp det som daglig er skjult, kroppen. Krohg var selv over midtveis i livet da han malte *Gammel kone*, noe han antagelig måtte være for å kunne male alderdom så nakent.

### 3.5.3 Kvinneakter: tradisjon og modernitet

Gustave Courbets hadde allerede førti år før Krohg malte *Gammel kone*, malt flere kvinneakter som var blitt oppfattet som provoserende. I 1866 stilte Courbet blant andre, ut *Kvinne med en papegøye* (1866)<sup>80</sup> (fig.30). Kvinnens positur og det utslåtte håret, - generelt manglende smak, mente de som kritiserte bildet. Men bildet ble også beundret av samtidskunstnere som blant annet Paul Cézanne. Den liggende akten og hennes utslåtte hår minner påtagelig om Alexandre Cabanels *Venus fødsel* (ca. 1863), som ble hyllet på Salongen. I forhold til Krohgs kvinneakt er Courbets liggende kvinne fortsatt ung vakker og idealisert, og satt inn i en kontekst, med en rekke fortellende elementer.

Publikummet ønsket malere som Jean Auguste Dominique Ingres og malerier som blant annet *Kilden* (1856)<sup>81</sup> (fig.31) velkommen. Maleriet er av en nakne ung kvinne i helfigur, uten draperinger, som ser på tilskueren. Den unge akten holder en leirkrukke mellom hendene, over venstre skulder. Vann renner ut av krukken mellom den unge kvinnens venstre hånd. Uanfektet av vannet som renner står hun i en klassisk positur, kontraposto. Hun var ufarliggjort fordi hun tilhørte den mytologiske fortellingen. Hennes nakenhet var ”kamouflert” inn i fortelling. Hun var behagelig for tilskueren på Salongen i Paris å se på. Både for bildets innhold og de tekniske ferdigheter som Ingres utviste. Tilskueren kunne gå helt inn på bildet uten å spore en pensel. Ingres slettet ut malerprosessen. Verken modellen eller kunstneren eksisterte i dette verket. Maleriet ble opphøyet til en annen sfære.

Krohgs aldrende kvinneakt *Gammel kone*, hadde ikke til hensikt å behage tilskueren. Hun var verken, ung, vakker eller idealisert. Det var ingen ting på eller rundt kvinnen som kunne lede tankene eller blikket bort fra den aldrende aktmodellen. Det ga ikke tilskueren anledning til å drømme seg bort. I Krohgs maleri var både aktmodellen og kunstneren så absolutt tilstede i

<sup>80</sup> [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

<sup>81</sup> [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)



tilskuerens bevissthet. Aktmodellen kunne ikke skjule seg bak en fortelling som var større en det levde liv, mytologisk eller allegorisk. Hvert penselstrøk var et vitne. Går man nære nok oppløser bilde seg til å bli en rekke små fragmenter. Krohg viste seg som kunstner for betrakteren.

I 1880 brøt Paul Gauguin akt-tradisjonens idealiserende fremstilling med sitt sjangerpregede bilde *Syende kvinne* (1880) (fig.32)<sup>82</sup> Gauguin malte en ung nakne kvinnen som sitter på sengekanten og ser ut til å sy: ”Billedet forener *Le Grand Nu*’s stolte traditioner med genrebilledets beskrivelse af en kvinde i færd med håndarbejde [...] (Søndergaard 2006, bd. 2: 66). I akten *Gammel kone* utfører ikke kvinnen noen arbeid, eller det som i borgerskapets kretser var mer av kategorien syssel<sup>83</sup>. I *Daggry* (1880) malte Krohg en utmattet ung kvinne, som måtte sy hele natten for å livnære seg. Krohg gikk så lang i dramatiseringen av motivet at han lot saksen falle ut av kvinnens hånd, og stå loddrett i gulvet, nærmest dirrer for betrakteren. Konteksten var klar, og ikke som i *Gammel kone* eller Gauguins *Syende kvinne*, som bryter opp den kjente konteksten og forvirrer betrakteren.

Det er antagelig ikke et arbeid i tradisjonell forstand Gauguins nakne kvinne utfører. Det er tenkelig at hun syr det hun senere skal kle seg i, men ser man nærmere på kvinnens ansikt ser det nesten ut som hennes øyne er lukket. Spiller Gauguin salongpublikummet er puss. Ikke nok med at han kledde av henne og lot henne sitte og sy på sin egen kjole. Hadde han kun fått henne til å innta ’stillingen’ som en syende akt? Gauguins understreket selv i brev, at det var komposisjon og det maleriske aspektet som var i fokus, og ikke det litterære innholdet i bildet (Søndergaard 2006, bd 2: 66). Gauguin provoserte publikummet da bildet ble vist på den 6. impresjonistutstillingen i 1881, det var kombinasjonen av det tradisjonelle aktmaleriet og hverdagssituasjonen som opprørte kritikere og publikum.<sup>84</sup>

Da Hans Heyerdahls stilte ut bildet *Champagnepiken* (ca.1880-1881) på Høstutstillingen 1885 kritiserte Morgenbladets anmelder Heyerdahls to bilder, *Skognymfe* og

<sup>82</sup> Ny Carlsberg Glyptotek København

<sup>83</sup> I kontrast til Krohgs *Daggry* står Harriet Backers bilde *Blått interiør* (1883) hvor også en ung kvinne er fremstilt mens hun syr. Men denne kvinnen (som for øvrig er hennes venn Asta Nørregaard) er på ingen måte utmattet, hun utfører snarere en syssel enn et arbeid. Dette kan vi lese av de omgivelsene hun befinner seg i og måten kvinnen sitter på, lett plassert ute i rommet for å nyte dagslyset mens hun sysler med et håndverk. Kvinner fra alle samfunnslag kunne sy på denne tiden, kvinner fra borgerskapet gjorde det som en del av hva en kvinne burde kunne, mens arbeiderkvinnen sydde for å livnære seg. Det er dette Krohg så tydelig skildrer i *Daggry*, kvinnen som måtte sy for å livnære seg.

<sup>84</sup> ([www.glyptoteket.dk](http://www.glyptoteket.dk)).

*Champagnepiken*; "[...] forskjellen mellem det Nøgne og det Afkledte. Begge tilhører den sistnævnte Kategori. Skovnymfen har saa lidet af Antikens høie Kyskhed som vel mulig!, og den andre Figur er ligefrem indelicat." (Aslaksby 1981: 54).

Hans Heyerdahls *Champagne-piken* (1880-82) og *Svart-Anna* (ca. 1887) er to halvakter av unge kvinner som i den kunsthistoriske litteraturen omtales som bilder med erotiske undertoner. Begge kvinnene er lett avkledd eller lett påkledd. Med sigaretten i høyre hånd og med røyken som siver ut av munnen, sitter *Svart-Anna* på sengen med et teppe lett dandert rundt bena, mens hun er naken oventil. Modellen i *Svart-Anna* skal være Jossa som Krohg maler et bilde av med samme navn, *Jossa* (1888) (fig.27). Men Krohg fremstilte henne med en tett mørk bluse, lukket helt opp i halsen. Her er ikke hud og erotiske undertoner. "Krohg har ikke vært uten sans for Jossas robuste sensuelle sjarm, men ser henne først og fremst som et sosialt individ, allerede merket av livet." (Oscar Thue: 1987).

I sammenheng med Krohgs aktmaleri *Gammel kone* finner jeg det interessant at han ikke har malt Jossa som akt, slik som Heyerdahl. For Krohg var Jossa et subjekt, som Krohg ville identifisere. Hans intensjon (Gadamer) var antagelig å personifisere henne og ikke som han gjorde i bildet *Gammel kone*, hvor Krohg malte henne med nedslått blikk. Han avpersonifiserer *Gammel kone* for tilskueren. Mens Heyerdahl tydeliggjør *Svart-Annas* virke som "gledespike" så som Edouard Manets *Olympia* (1863). Tilskueren på Salongen i Paris kunne godt ha vært hennes elsker. Manet involverer mennene på Salongen i Paris i en kjent situasjon. Bildet spiller på kjente fortellertekniske prinsipper i det klassiske maleriet, men dette var ikke en uskyldig Venus, tilhørende mytenes verden, dette var samtidens Venus, hvor all uskyld er borte. *Olympia* vakte i så måte naturlig nok raseri på Salongen. Manet rystet både formalt og innholdsmessig sin egen samtid. Manets røffe og rå teknikk. De sterke kontrastene mellom de lyse og de mørke partiene. Han understreket det todimensjonale (forflate), ved å unngå å modellere formen ved lys og skygge virkninger. Han fortetter skygger til konturer. Da Krohg malte *Gammel kone* brøt han som Manet med borgerskapets estetiske krav til hva som skulle vies plass på lerretet. "[...] han fikk evnen til å se det skjønne i det, som borgerskapet i sin nedlatenhet og sitt sneversyn fant vulgært og grovt. Og skildret det uten å forfalle til romantikk eller sentimentalitet" (Gauguin 1932: 70).

Jeg har ikke klart å spore andre aktfremstillinger fra Krohg enn *Gammel kone* (1901) og en kvinneakt som er gjengitt i *Kampen for tilværelsen*, hvor en ung kvinne stående halvakt i

trekvart profil mot venstre. Hun strekker den ene armen frem som om hun skal lukke opp en dør. En skygge av kvinnen, kastes på veggen til venstre i bildet. Bildet er gjengitt i sort/hvitt. Bildet er tildelt tittelen *Akt*, men ingen datering. Krohgs signatur kan ses nede til venstre. I tillegg kan man regne hans to selvportrett fra 1917, *Selvportrett* og *Kvinnelig akt betrakter Krohgs selvportrett* (Thue 1997, kat.nr.358 og 360). Krohg selv sitter foran staffeliet, han maler på et sjømotiv mens en ung naken kvinne betrakter ham. Vi ser begge bakfra. I *Selvportrett* og *Kvinnelig akt betrakter Krohgs selvportrett* står det som ser ut som den samme aktmodellen, hun betrakter et bilde. Bildet er Krohgs selvportrett, *Selvportrett i Kurvstol* (1917). Med glimt og humor har Krohg malt bildet i bildet, eller tre lag av betraktere. Betrakteren som ser på bildet, akten som står i bildet og ser på Krohg male sitt bilde.

Fra slutten av 1870-årene og frem til århundreskiftet hadde kunstretninger kommet og gått, og nye dukket stadig opp. Krohgs generasjon var ikke lengre like dominerende i kunstbildet fra århundreskiftet. Den nye mellomgenerasjonen med blant andre Edvard Munch videreførte på mange måter Krohg-generasjonens billedspråk, men brakte det videre, mot en tydelig deling mellom det indre og det ytre styrte. Marit Lange og Niels Messel har skrevet om denne nye tiden i kunsten fra 1900-1914 i *Norges Malerkunst* og deler mellom to hovedretninger: en dekorativ og en ny-impresjonistisk. "[...] ny-impresjonistene fikk sin lederskikkelse i Krohg." Det var den individuelle observasjonen som sto sentralt for ny-impresjonistene, ikke det formale (Lange og Messel 1993).

Da den franske maleren Caillebotte i 1880-årene malte arbeidene nakne menn og da Munch malte sine nakne badende menn tidlig på 1900-tallet, ble arbeidskroppen fremstilt heroisk, som et bilde på kraft og vitalitet.<sup>85</sup> Til tross for at de skilte seg ut fra borgerskapet, som ikke behøvde å bruke kroppen som redskap var mannens kropp og nakenhet forbundet med et "sinnebilder för naturen" (Berman 2002: 117). "Medan borgarens arbete lämnade kroppen oskadd, gjorde hantverkarens och grovarbetarens slit sina avtryck på kropparna och pekade ut dem som annorlunda" (Garb 2002: 102). Krohg har pekt ut *Gammel kones* kropp som "annorlunda", han har understreket hennes arbeidesnever med den mørke karnasjonen og det

<sup>85</sup> I motsetning til en rekke mannlige kunstnere på tidlig 1900-tallet, malte ikke Krohg nakne menn. Både Munch og Caillebotte malte nakne menn fra arbeiderklassen. De fremsto som sterke og atletiske. "Det försvar som de borgeliga männen mobiliserade mot feminiseringen...ett förnyat intresse för manskroppens fysik och hälsa och i ett sätt att klä sig som skulle beteckna manlig makt...", (Garb 2002: 97).

kraftige uttrykket. Men *Gammel kone* var ikke forbundet med heroiske eller vitale egenskaper. Hun var skildret med mørkt ansikt og mørke hender, så som Munchs *Badende Menn* (1907) (fig.33). Men hun er både kvinne og aldrende, og ikke mann, ung og vital. Det kvinnelige var forbundet med det sarte, kvinnen skulle være til glede for mannen og utstråle sensualitet og omsorgsevne for den private sfæren. De kvinnene som ikke hadde mulighet til å leve under dannelsens prinsipper, måtte fokusere på å livnære seg selv. Enten gjennom tungt fysisk arbeid eller ved å selge sin kropp.

I Gustave Caillebottes maleri *Gulvsliperne* (fra 1875) (fig.34), viser Caillebotte sin fascinasjon for de hardt arbeidende håndverkerne. De er i motsetning til *Gammel kone* fremstilt idet de utviser sitt arbeid. Kroppene og håndverket glir over i hverandre. *Gammel kone* forsvinner ikke inn i en kontekst. I modernitetens tid representerer aktrepresentasjonene mer og mer et bilde på en tilstand, snarere enn å behage betrakteren. Hos Munch ser vi hvordan nakenhet representerer en mental tilstand, eller sagt på en annen måte viser vårt indre. Krohgs *Gammel kone* er ikke som Munchs bilder, inder stemninger. Med beskrivende realisme skildret Krohg alderdommen, livets strev og det vakre i det sanne, livets gang.

## KAPITTEL 4

### SAMMENLIKNEDE ANALYSE:

#### **LUCY PARR EGEBERG (1876) OG GAMMEL KONE (1901)**

I kapittel 2 og kapittel 3 har jeg via det samme oppsettet presentert og analysert portrettet av *Lucy Parr Egeberg* (1876), (fig.1) og akten *Gammel kone* (1901), (fig.2). I dette kapitlet ser jeg de to bildene ved siden av hverandre. Min hensikt med den komparative analysen av de to ulike bildene av kvinner malt av den samme kunstneren, er ikke å snevre inn forståelsen av de to bildene, men snarere håper jeg å åpne opp blikket mot de to bildene. Mitt ønske er å vise noen nye aspekter på de to ulike men spennende og genuine bilder i Krohgs produksjon. *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* er først og fremst ulike men de viser et spenn mellom det nye og det gamle, formalt og innholdsmessig.

Lucy Parr Egeberg tilhørte overklassen i Christiania og aldrende italiensk modell tilhørte arbeiderklassen i Paris. De to kvinnene tilhørte antagelig med få års mellomrom den samme generasjonen, født på slutten av 1840, begynnelsen av 1850-årene. De tilhørte begge den samme tiden, men representerte to ytterpunkter i klassetilhørighet. Bildene er begge malt av Christian Krohg, men med femogtyve års mellomrom.

De to maleriene ble til i ulike, men som følge av spesielle kontekster. Portrettet ble til som et resultat av et bestillingsoppdrag da Krohg var ung og under utdanning i 1876. Mens akten ble til i en undervisningssammenheng da Krohg underviste ved sin private lille kunstskele i Paris i 1901.

Bildene representerer to ulike sjangere, portrettet og akten, to sjangere som gjennomgikk fundamentale endringer fra midten av 1800-tallet. Både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* forholder seg, som vist i kapittel 2 og 3, på både til sjangertradisjonen, og de gamle mestere og til de nye strømningene stilistiske og innholdsmessige.

#### 4.1 Sammenliknende beskrivelse

Kvinnene utgjør i begge fremstillingene alene den største delen av bildets flate. I portrettet er *Lucy Parr Egeberg* fremstilt stående i halvfigur, mens akten *Gammel kone* er sittende i helfigur. Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* er i sine mål noe større enn akten *Gammel kone*. Begge kvinnene er fremstilt dreid mot høyre, og deres hoder er rettet skrått ut i samme retning.

Ingen av de to kvinnene møter tilskuerens blikk. I portrettet ser *Lucy Parr Egeberg* skrått ut mot høyre, svakt forbi betrakteren, men ikke direkte mot noe. Akten *Gammel kone* er fremstilt med et nedslått blikk, hvor vi ikke kan se hennes øyne. Vi ser ansiktene til de to kvinnene tydelig da de begge er fremstilt med tilbaketrunket og oppsatt hår. *Lucy Parr Egeberg* med elegant oppsatt lyst hår og aktmodellen med ravnsvarrt røft oppsatt hår i en knute i nakken. Ansiktet til Lucy er lyssatt fra en fiktiv lyskilde og stikker seg frem fra den mørkholdne gyllenlærliknende bakgrunnen. I *Gammel kone* har Krohg malt den aldrende modellen i et naturlig overlys som treffer kvinnen ovenfra og ned. Det ravnsvarre håret skaper en ramme rundt kvinnens ansikt mot den kalde grågrønne nøytrale bakgrunnen. Ved hjelp av fin pensel har Krohg i portrettet lagt vekt på å skape, en lys sart og perfekt hud til den unge kvinnen. Med lett rødme lysrosa kinn, gir Krohg henne en glød av noe brusende ungdommelig. I *Gammel kone*, gikk Krohg frem med motsatt fortegn, med mørke gulbrune farger og grove penselstrøk skapte han en karnasjon som bar preg av et hardt arbeidende liv. Det mørke og røft skildrede ansiktet i *Gammel kone* er på tross av fremstillingen, med min lesning, nett og vakkert. Krohg har sett kvinnens vakre trekk og latt henne løfte det frem med strukket hals. Begge kvinnene bærer hodet stolt. Jeg ser det som at Krohg har sett

skjønnheten hos dem begge, og fremhevet det på hver sin måte. I portrettet av *Sina* (1909), (Thue 1997, kat.nr. 313, gjengitt 260) kjenner vi igjen noe av den samme vare skildringen av den aldrende kvinnens ansikt.

*Lucy Parr Egeberg* står i helprofil i en vakker silkekjole. Kjolen dekker hele kroppen, det lille av hud som eventuelt kan tenkes å være synlig ved brystet er skjult for betrakteren av at hun står i profil, og den høye rysjebesetningen rundt halsen. Krohg skaper en spenning av at noe antagelig er mindre tilkneppet enn det ser ut for tilskueren. Kjolen dekker kroppen rent fysisk, men visuelt fremhever den kroppen. Portrettet fremstår som mer enn et portrett som har til hensikt å gjengi den portrettertes ansiktstrekk. Portrettet er også en kroppslig avbildning av den unge Lucy. Den tidsriktige kjolens snitt, med stor kø. Krohg videre underbygging av kroppens linjer ved skyggelegging av hennes midje, og blomsteroppsatsen midt på brystet og den fiktive lyssettingen som opplyser hele hennes figur mot den mørke bakgrunnen, skaper et fysisk portrett. Dette forsterkes for tilskueren i og med at Krohg har fremstilt henne helt fremme i billedplanet.

I *Gammel kone* som er avkledd. Hun sitter naken foran tilskueren på en krakk, hun er ikke tildekket på noe vis. Hun er kun lett dreid mot høyre, noe som fører til at vi kan se største delen av kvinnens front, fra hodet og ned til tærne, til og med deler av hennes hårvekst nedentil. I *Gammel kone* er kroppen brutalt realistisk fremstilt og langt fra idealisert. Hudens grove plastisitet og Krohgs skildring av hver rynke, sene og huden glatte men lerretpregede overflate skaper en nærhet til kvinnens fysiske nærvær. Det er lite luft rundt figuren og ingen eksterne elementer å feste blikket på. Det er den nakne kvinnen som alene opptar tilskuerens blikk. I Manets *Olympia* (1863) kunne tilskuerens blikk finne ulike steder på lerretet rundt den nakne kvinnen. Gammel kones tilskuer slipper ikke unna. Krohgs bilde har det samme direkte kroppslige nærværet som Gauguins *Syende kvinne* (1880) (fig.32). Men Gauguins akt forsvinner inn i et miljø, av farger og former. *Gammel kone* forsvinner ikke inn i linjer, former og farger.

## 4.2 Portrettet og akten; Kropp, kjønn og blikk

I dette ansikt og i dets merkelige uttrykk har kunstneren forsøkt og oppnådd å gi alt hva man tenker seg og føler om ”kvinnen”, således som hun er blitt gjennom årtuseners kultur, uten at noen av den opprinnelige naturkvinnens egenskaper samtidig er gått tapt. Nettopp fordi det er den kultiverte kvinnen maleren fremstiller,

har han ikke behøvet å ta sin tilflukt til hennes legeme [...]. Han har villet gi det evig gåtefulle ved kvinnen, den gåten som aldri vil bli løst, fordi ingen andre enn en kvinne kan røpe hemmeligheten, og fordi ingen kvinne vil. Ti kanskje måtte hun da si at det hele slett ingen gåte er. At det uforståelige ikke kommer av at vi ikke kan nå til bunns i hennes sjels dyp, idet det intet dyp er. At det uforståelige kun ligger i den absolutte mangel på sammenheng, en sammenheng som mannen stadig søker. – Men Mona Lisa sier det. Det er derfor hun smiler så ironisk og så drillende, mens drømmende alvorlige øyne taler om nye fjern horisonter i vellystens rike og lettsindig antyder at hvis løsningen i det hele tatt finnes, er den *der*. [...] - Ti så lenge der er en tråd igjen av lerretet og et fnugg av malingen, vil menneskene stanses av det med spørsmålet: - Hvem er jeg, hva er jeg. Hva er kvinnen? (Borgen 1952: 102).

Jeg innleder dette avsnittet med et utdrag fra Christian Krohgs artikkel ”Frø” fra 1903, gjengitt i *Kampen for tilværelsen*, hvor han omtaler Leonardo da Vincis berømte maleri *Mona Lisa* (1503-1506) (fig.9). Krohg skriver om sin vandring rundt i Louvre: ”Man kan kun gå efter hva der tiltaler ens personlighet mest” (Borgen 1952: 101). Det som tiltalte Krohg mest i Louvre var da Vincis bilde, *Mona Lisa* (fig. 9). Det er intet originalt ved hans fascinasjon av nettopp dette bildet, det er hans beskrivelse som opptar meg, og som jeg finner interessant i denne sammenheng. Det er kvinnens kropp, kjønn og blick som står i fokus i hans omtale. Ifølge Krohg har da Vinci klart å uttrykke ”alt hva man tenker seg og føler om ”kvinnen””, ”uten å ta sin tilflukt til hennes legeme [...]”, [...] fordi det er den kultiverte kvinnen maleren fremstiller”, [...] hun smiler så ironisk og så drillende, mens drømmende alvorlige øyne taler om nye fjern horisonter i vellystens rike og lettsindig antyder at hvis løsningen i det hele tatt finnes, er den *der*. [...]. Jeg ønsker her å lese de to bildene, portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og akten *Gammel kone* med sitatet som et bakgrunnstappe.

I Krohgs noe ironiske tekst, tillegger han bildet *Mona Lisa* egenskapen av å være et bilde på kvinnen, alle kvinner generelt. Og hevder i teksten at mennesker, til enhver tid, i møte med *Mona Lisa* vil stille seg de eksistensielle spørsmålene: ”- Hvem er jeg, hva er jeg. Hva er kvinnen?” Mens Rafaels bilder var ikke, i følge Krohg bilder av den komplekse kvinneligheten de var guddommelige: ”Rafaels ideale fremstillinger. Ingen maler har nådd så høyt som han i skildringen av kvinnen i overjordisk renhet og guddommelig godhet. De er motsetningene til Mona Lisa.” Man ”føler seg altfor syndefull” når man ser på Rafaels bilder, skriver Krohg (Borgen 1952: 103). Harald Bache-Wiig skriver i sin artikkel: ”Den farlige kjærligheten. Mannlighet og kvinneangst i 1890-åra” om tidens dobbelhet i synet på kvinnen. Kvinnen var enten hore eller madonna. Bache-Wiig trekker inn diktere som blant

annet Henrik Ibsen, August Strindberg, Oscar Wilde og avslutter med Arne Garborgs *Trætte Mænd* (1891) hvor romanskikkelsen Gabriel Gram taler:

”Vidunderlig, deilig, fryktelig er du, du uskyldige Selvmodsigelse som vi kalder Kvinde! [...] Det djævelske og himmelske i en Person. Synderinden og Moderen, Eva og Madonna. [...]. Jeg tilbeder dig og hader dig; men du væmmes ved min Tilbedelse, og du ler ad mit Had, som er Afmagtens” (Bache-Wiig 1993: 187).

Interessen for kjønn, seksualitet og drifter var stor i denne dualismens tid. Forfattere og malere skildret kvinnen, hennes drifter og uskyld, nær sagt hånd i hånd.

Med Laura Mulveys blikk på *Lucy Parr Egeberg* og akten *Gammel kone* er det Christian Krohg som handler han maler de to kvinnene. Han maler de på sin egne måte for det er gjennom hans blikk vi ser dem. I Mulvey tilfelle, er det filmen som blir analysert her er det malte bildet. Krohg er kikkeren som handler og ser, og alle de som senere ser på bildet er kikkere, kikkere som vil vite noe mer. Krohg maler deres kvinnelighet, to kvinneligheter som er fjernt fra hverandre kulturelt, men nære livet gang, som er likt for alle, rik eller fattig. Med sitt ungdommelige blikk betraktet han den jevngamle Lucy. Han understreket hennes linjer og former, og viste sine ferdigheter både for Lucy og for den senere tilskueren. Da Krohg malte *Gammel kone* var livet tungt for ham, han var over midtveis i livet og flere private hendelser i livet preget ham. Alderdom og aldring var en realitet. Det opptok ham, så som kunsten mot århundreskiftet rettet seg mot det monumentale, og ikke lengre skildret gater og leven slik, 1880-årene hadde vært preget av (Krohg malte helt unntaksvis de mer typiske impresjonistiske motivene).

Hva man legger i et blikk, eller oppfatter et blikk som er med de flestes øyne ansett for å være personlig, og ikke nødvendigvis allmenngyldig. Men blikket vårt er ikke statisk det er påvirket av den tiden og det samfunnet vi lever i, og det kjønnnet vi er bærer av. *Lucy Parr Egebergs* blikk er verken vendt mot kunstneren eller betrakteren men ut av bildet eller som jeg ser det, vender hennes blikk innover. Innover i tankefullhet og fremstår som vi kan kjenne igjen hos flere av Krohgs kvinnefremstillinger, de bærer et kontemplativt blikk. På lik linje med den unge kvinnen i bildet *Et farvel* (fig.4) har Krohg ønsket å fange en ettertenksomhet, hvor blikket er forstenet i tankefullhet. På den ene siden kan man si at dette tankefulle blikket, gir oss et blikk inn i personenes åndsliv, avbildningen blir noe mer enn en gjengivelse av det ytre, Krohg vil gi oss noe mer av personen og personligheten. Når man ser



flere av Krohgs bilder sammen ser man igjen dette blikket som vender innover i personens tanker men som vender ut rent visuelt, ut av bildets rammer, gjerne skrått utover. Som for eksempel Krohgs portrett av *Soffi* (1900) som ble malt året før Krohg malte *Gammel kone*. Med et dystert uttrykk og sørgmodige øyne ser hun tomt ut av bildet.

*Lucy Parr Egebergs* blick og posituren vitner om en kvinne som var seg bevisst malerens handling. Hun fremstår med en selvbevisst mine som om hun tenker, jeg vet jeg blir malt, jeg vet jeg blir foreviget. Ved å gjøre seg tilgjengelig for betrakteren og ikke virke støtende med en direkte blikkveksling slik som vi kjenner blant annet fra Manets *Olympia*, blir det bortvendte eller det blikket som bare flyter videre ut av bildets ramme, mindre konfronterende å se på. ”I 1400-talets sähelle var den nedslagna eller bortvända blicken tecknet på en kvinnas anständighet, kyskhets och underdånighet.[...] Ögats språk kunde vara ett sensuellt och därmed fruktat, ja till och med förnekat språk” (Simons 1995: 76-78). Lucys hode er ikke som Simons omtalte 1400-talls portretter fremstilt i helprofil, hodet hennes er svakt vendt mot betrakteren (halvt en face), noe som skaper illusjon av bevegelse, og som gjør henne langt mer realistisk og virkelig for oss enn 1400-tallets profilportretter.

Bildet av *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* står mot oss som kontraster, men begge er innadvendte og tankefulle. Krohgs realisme gir oss en illusjon av tilgjengelighet, at den avbildede er nær. Men han spiller oss et puss, kvinnene vi står ovenfor er like utilgjengelige eller uoppnåelige, som Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. *Lucy Parr Egeberg* ser tankefullt ut i rommet, i bildet *Gammel kone* vender kvinnen blikket ned, det ser ut som hun lukker øynene. Når et menneske er død, lukker man den dødes øyne, øyne og blick er betydingsfullt både for dyr og mennesker, vi tolker hverandre i stor grad på bakgrunn av blikket, hvem er du, hva mener du, ”et blick kan si mer enn hundre ord” er et kjent ordtak. Krohg har valgt å lukke blikket, hun er i så måte utilgjengelig for oss, noen som står i sterk kontrast til hennes nakne kropp, som er tilgjengelig for våre blick, og ikke lukket eller skjult. Hadde Krohg valgt for eksempel å plassere hendene foran kroppen så som Munchs akt *Pubertet* (1894-95) for å forsøke å skjule den, ville det lukkede blikket og kroppens lukkede form i større grad hengt sammen.

Krohgs har med de to bildene skapt to monumentale bilder av kvinner som begge forteller oss noe om tidens forhold til kropp, kjønn og blick. For å kompensere for det kraftige fokuset på kroppen til de to kvinnene har Krohg antagelig bevisst unnlatt å la deres blick møte

tilskuerens. Både det forskjønnede portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og den brutale realistiske akten *Gammel kone* krever et kulturelt tillært blikk. Eller med motsatt fortegn blikket er bærer av den kulturelle kodingen som enhver tid tillegger et verk, og som må avkodes av betrakteren. Hvis vi tenkere oss at *Lucy Parr Egebergs* blikk møtte tilskuerens blikk så ville hennes yppige former forsterkes. Hadde *Gammel kone* sett direkte på betrakteren ville den nakne kroppen blitt oppfattet på en ganske annen måte. Kropp og blikk henger direkte sammen i de to bildene.

Kvinneakten skulle i tradisjonen vekke vellyst, mens portrettet av en overklassekvinne skulle representere, bildene har byttet intensjon. Det er *Lucy Parr Egeberg* som vekker velbehag hos tilskueren og som poserer med sine yppige former. Krohg har tatt sin tilflukt til Lucys legeme (Krohg sitat over om *Mona Lisa*) uten å kle av henne men ved å stille henne opp i profil. ”I ettertid er det lett og tolke både drakten, som hindret fri bevegelse, og de tilbakeholdne blikkene som uttrykk for kvinners uselvstendige stilling i datidens velstående kretser” (Kjellberg 2004: 125). Lucy Parr Egeberg gikk inn i en ny rolle, hustrurollen. Bilde kan i så måte ses på som Simons uttrykker det nettopp som ”åktenskaplige identitet”, både den sosiale offentligheten, hvordan hun ville fremstå ovenfor andre, deres nærmeste omgangskrets, hennes manns kollegier, gjester som kom på besøk, og hvordan hun fremsto ovenfor sin mann er med på å danne det Kjellberg betegner som ”kvinners uselvstendige stilling”. Dette understøttes av Kjellbergs ord ”Hennes påkledning gjenspeiler trygg rikdom og et miljø hvor diskret eleganse antagelig var mer akseptert enn overdreven.”. Ordet akseptert anser jeg som en del av kjernen, hva var akseptert, her ligger nettopp begrensningene. Det var klare retningslinjer for hva som var akseptert. Mens nakenheten i *Gammel kone* møter tilskueren direkte, og krever ikke stjalne blikk slik som portrettet av den unge yppige kvinnen.

Portrettet og akten hadde som sjangere ulike mål og ulike funksjoner. Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* skulle representere Lucy, som i kraft av sin nye rolle som gift kvinne, representerte hun og da bildet av henne, hennes familie.<sup>86</sup> Aktmodellen og avbildningen av henne hadde ingen funksjon i formell forstand. Aktmodellen utførte et arbeid for kunstneren, hun gjorde seg tilgjengelig for hans fremstilling. Som regel var modellen ung, så som i blant annet har

---

<sup>86</sup> Patricia Simons fortolker profilportrettet i florentinsk ungrenessanse og det bortvendte blikket i som en ”umyndiggjøring av kvinnen i ekteskapshandlinger, der portrettet ble brukt som ”markedsføring”.”, (Wichstrøm 2004:138).

sett i Heyerdahls halvakt *Svart-Anna* (ca.1887) (fig.26). Heyerdahl fremstilte akten med erotisk kraft. *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kones* er begge kroppslig til stede men uten å gjøre seg, psykisk tilgjengelige.

I 1883 malte Krohg bildet *Madeleine*: ”Det må være møtet med hennes eget speilbilde som har virket så sterkt på kvinnen. Om det kanskje er det fysiske bilde av alderens snikende forandringer eller en psykisk sinnsstemning som er årsaken, overlater kunstneren til vår fantasi” (Wikborg 1987: 126). Det er kvinnens fortvilelse over å se seg selv Wikborg understreker. Det gjorde også Gunnar Heiberg da han skrev sin anmeldelse i Dagbladet, 27. juli 1883, etter at bildet ble stilt ut sammen med *Kone som skjærer brød* og *Johan Sverdrup*, på den nordiske utstillingen i København. ”Den bøjede Stilling er henrivende givet. Det er baade Stemning og Ironi i Billedet. Det er visstnok snarere det Blik ind i den sig nærmende Fremtid med Rynker og blegnet Skjønhed, som Spejlet har givet, end egentlig Hjertets Bodfærdighed, som har vakt Anger over Fortiden” (Thue 1997: 127). Vi kan, som Wikborg understreker, ikke vite hvorfor kvinnen lener sitt hode tungt frem og støtter det med den ene hånden, mens hun holder et speil i den andre. Det vi vet er at Krohg var opptatt av den prostituerte kvinnens manglende rettigheter, og embetsmennenes utnyttelse av den makt de hadde. Den patriarkalske samfunnsstrukturen førte med seg svake rettigheter for de kvinnene som ikke giftet seg og eller hadde økonomi til å forsørge seg selv. Speilbildet representerer også selvrespekten, måten hun ser på seg selv. Thue knytter bildet innholdsmessig til sypike-motivene og Albertine - bildene. Ingen av de andre bildene er kvinnene iført nattkjole, dette kan gi en pekepinn om at Krohg har ønsket å formidle en sinnsstemning snarere bare enn å skape et snapshot. Slik som vi kan se i Edvard Munchs bilde *Morgen* (1884) hvor lyset som treffer skikkelsen og rommet rundt blir det sentrale. Vi er inne i kvinnens private sfære, vi ser hennes fortvilelse, den hun antagelig må skjule hele dagen. Speilet representerer i så måte møtet med jeg’et. Hun skjuler sitt ansikt og sitt blikk. Blikket ligger i så måte i speilet som er vendt ned og bort fra oss som titter inn i hennes private sfære. Det kan være fortvilelsen over fortapelsen av selvrespekt Krohg skildrer. I *Gammel kone* har Krohg gått bort fra øyeblikkspreget vi ser i *Madeleine*, vi titter ikke inn på *Gammel kone*, noe som kjennetegner flere samtidige kvinneakter, og først og fremst impresjonistens mange akter i badet. Krohg har tatt både *Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* bort fra det miljøet de daglig befinner seg i. De er begge hentet inn i kunstnerens værelse, atelieret, hvor han har iscenesatt dem. Det er han som observerer dem, de poserer for ham.

Charles Baudelaire skrev om det nye moderne mennesket: "The crowd is his element as the air is that of birds and water for fishes." (Pollock 2006: 99). Pollock kommenterer teksten; "The text is structured by an opposition between home, the inside domain of the known and constrained personality and the outside, the space of freedom, where there is liberty to look without being watched or even recognized in the act of looking. It is the imagined freedom of the voyeur" (Pollock 2006: 100). Hun viser oss her mannens verden, hvor han fritt kunne vandre mellom den private og den offentlige sfæren. Pollock skriver nærmere om denne nye moderniteten, dette nye moderne storbylivet som hun sier var delt i to:

"The public sphere, defined as the world of productive labour, political decision, government, education, the law and public service, increasingly became exclusive to men. The private sphere was the world, home, wives, children and servants. Woman was defined by this other, non-social space of sentiment and duty from which money and power were banished. Men, however, moved freely between the spheres while woman were supposed to occupy the domestic space alone" (Pollock 2006: 95)

Flanøren kunne se uten å bli sett, slik var det ikke for kvinnen. Pollock refererer til dagboksitat fra kunstneren Marie Bashkirtseff: "What I long for is freedom of going about alone, of coming and going [...]" (Pollock 1988 2006:98). Verken *Gammel kone* eller *Lucy Parr Egeberg* representerer kvinner som hadde denne friheten. Den aldrende modellen hadde ikke økonomisk eller kulturell kapital til å vandre rundt hvor hun selv ønsket det. Og Lucy Parr Egeberg kunne ikke vandre fritt uten å få sitt rykte ødelagt. I *Albertine* blir vi kjent med 1880-årenes klassesamfunn, og kvinnes manglende frihet. Mye av forskjellene i fremstillingene ligger i deres ulike klassetilhørighet, men mye var også likt for kvinner på denne tiden. Krav og forventninger til kjønn ble etablert fra første stund. Man ble oppdratt som jente som senere skulle bli kone og mor. Det var en klasseløs grunnpilar i barneoppdragelsen.

Samfunnet hadde blitt bygget rundt at kvinner og menns liv var "ekstremt polariseret. Mændenes var udadvendt og dynamisk – kvindernes indadvendt og vegeterende. Til stadighed blev kønnenes forskellighed fremelsket – gennem opdragelse, religion, klædedragten –" (Hjort-Vetlesen 1993: 332). Portrettet av *Lucy Parr Egeberg* og akten *Gammel kone* er begge resultater av tidens syn på kjønn, kropp og klasse. Det var tillatt for en kvinne fra arbeiderklassen å opptre naken som modell, slik som vi ser i *Gammel kone*. Mens portrettet av Lucy ikke ble godt mottatt av hennes mann. Muligens fordi det viste for mye av hennes kvinnelige former.

”[...] han var ikke redd for å overdrive. Det er egentlig de samme egenskaper som gjør ham til den ypperlige journalist og intervjuer som også bevarer friskheten og umiddelbarheten i hans beste portretter” (Østby 1951: 276). Med inspirasjon fra de gamle mestere, har Krohg i større eller mindre grad overdrevet *Lucy Parr Egeberg* som sosietetskvinne og *Gammel kone* som utmagret arbeiderkvinne. Og med den samme overdrivelsen lot han seg inspirere av realistene, Courbet, Manet og Rodin. Var det ikke nettopp det barokkens mestere gjorde de overdrev det som skulle synliggjøres, de var nyskapere av sin tid. Så som modernitetens nyskapere overdrev bruddet med tradisjonen, men bar tradisjonen med seg. Overdrivelsen var en nødvendighet slik som karakteriseringen er det for portrettet.

## AVSLUTNING

Til tross for at begge bildene ble til i spesielle kontekster, bestillingsoppdrag og lærersituasjon, bærer ikke bildene preg av kunstneriske kompromisser. Begge bildene er gjennomførte stilistisk og innholdsmessige og fremstår som helhetlige verk, uavhengige av sin kontekst.

*Lucy Parr Egeberg* og *Gammel kone* representerer to ytterpunkter av kvinnerepresentasjoner. Den unge vakre kvinnen med silkekjole, stående foran en gyllenlærliknende tapet, med frodig byste dekorert med rosebefengt blomsteroppsatt og vifte i hånden. Med vakker lys sart hud og nydelig oppsatt hår, og med et uttrykk som gjorde, og fortsatt den dag i dag over hundre år senere gjør henne vakker og sterk og utilgjengelig og mystisk som Leonardo da Vincis *Mona Lisa* fortsatt gjør. Hva ville Krohg fortelle oss da han malte henne med dette uttrykket? Var det seg selv han så i denne kvinnen. Ungt, lovende borgerskaps barn med ambisjoner om noe uant i fremtiden. Den aldrende kvinnen derimot, ja et ytterpunkt, men også en del av livets gang, for alle, et bilde på, aldringen. Men ikke uten omtanke. Med lukket blikk og med løftet hode, har Krohg fremstilt henne sterk i sin opprinnelighet, det sanne livet.

Det er som om Krohg med portrettet av *Lucy Parr Egeberg* lukker et stort kapittel i malerkunstens historie, kapitlet om den idealiserte kvinnefremstillingen, og med akten *Gammel kone* åpnet et nytt stort kapittel hvor den tidligere mer forsiktige fremstillingen av kvinnelig nakenhet aldri mer ble tatt i med silkehansker.

I den Frisindede Studentforening holdt Krohg foredrag 22. mars 1886 hvor Krohg omtaler Emile Zola (1840-1902) som en realist som drukner i detaljer. ”Og når Zola skal skildre en aftenstemning over Paris, så gir han seg til å nevne hvert hus og hvert kirketårn, og skal han fortelle om luktene i hallene, så nevner han hver eneste slags lukt, han dissekerer lukten.” Det var ”tidens bilde” Krohg ville skape og viser til Édouard Manet;

Manet sa: Det er blott det inntrykk som skal frem, det inntrykk som naturen gjør på oss tidens barn, ti da får vi tidens bilde. Det gjelder altså først å være et tidens barn og dernest å gi seg selv i sitt arbeid, å gi sitt hat og sin kjærlighet, og det gjelder å leve og å hate og elske, for så vil man i hvert eneste verk – det være nu stilleben, landskap eller hva som helst, få et lite bilde av tiden, og når man så samler alt hva som blir gjort på denne måte, så får man det store avsluttende klare bilde av tiden, som er det vi vil ha (Krohg, red. Borgen 1952: 14).

Det var ikke detaljene, men det helhetlige inntrykket et synsinntrykk gjorde på ham som var Krohgs kunstneriske mål. Det var ikke naturen eller bybildet, til og med ikke de vakre hvite strendene i Skagen, eller gatene i Kristiania som han kjente så godt eller Paris som opptok ham i dette ”tidens bilde”, det var menneskene. Menn, kvinner og barn, var det som gjorde ”inntrykk” på Krohg som ”tidens barn”. Det var mennesket som var i fokus, det være seg kvinner fra borgerskapet, slik som portrettet av *Lucy Parr Egeberg* eller arbeiderklassens kvinner som akten *Gammel kone* som vekket hans interesse. Krohg malte mennesker på nært hold, ene og alene som bærer av bildets fortelling.

## Bibliografi

- Anker, C. J. & H. J. Huitfeldt-Kaas. 1886. *Katalog over malede Portrætter i Norge*. Christiania.
- Aslaksby, Trond. 1981. *Hans Heyerdahl 1857-1913*. Katalog til utstillingen. Stiftelsen Modums Blaaferveværk.
- Bache-Wiig, Harald. 1993. "Den farlige kjærligheten. Mandighet og kvinneangst i 1890-åra". *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*. Red. Bache-Wiig, Harald og Astrid Sæther. Aschehoug. Oslo.
- Berg, Knut. 1993. "Naturalismen og nyromantikken 1870-1900". *Norges Malerkunst*. Bind I. (Red. Knut Berg). Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Berman, Patricia G. 2002. "Kropp og kroppspolitik i Edvard Munchs *Badende män*". *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*. Red. Anna Lena Lindberg. Studentlitteratur. Lund.
- Borgen, Johan (red.). 1952. *Christian Krohg. Kampen for tilværelsen*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Biedermann, Hans. 1992. *Symbolleksikon*. [1989]. (Org. Tysk) Overs. Finn B. Larsen. J. W. Cappelens Forlag a.s. Oslo
- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum. 1996. *Introduksjon til film. Historie, Teori og Analyse* [1994]. Ad Notam Gyldendal AS, Oslo.
- Brilliant, Richard. 1991. *Portraiture*. Reaktion Books. London.
- Danbolt, Gunnar. 1998. *Norsk kunsthistorie*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Dietrichson, Lorentz. 1991. *Norges Kunsthistorie i det nittende århundre*. Messel Forlag A/S Oslo.
- Eggum, Arne og Jan Kokkin. 1998. *Rodin og Norge*. Orfeus Forlag AS. Oslo.
- Frascina, Francis, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison. 1994. *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. [1993]. Yale University Press. New Haven and London in association with The Open University.
- Fer, Briony. 1994. "Introduction". *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. [1993]. Yale University Press. New Haven and London in association with The Open University.
- Fosli, Halvor. 1997. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska* [1994]. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Garb, Tamar. 1994. "Gender and representation". *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. [1993]. Yale University Press. New Haven and

- London in association with The Open University.
- Garb, Tamar. 2002. "Maskulinitet, muskler och modernitet hos Caillebottes manliga gestalter". *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*. Red. Anna Lena Lindberg. Studentlitteratur. Lund.
- Gauguin, Pola. 1932. *Christian Krohg*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Gran, Henning & Reidar Revold. 1945. *Kvinneportretter i norsk malerkunst*. H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Hauge, Yngvar. 1960. *Bogstad. 1773-1955*. Forlagt av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard). Oslo.
- Hjortd-Vetlesen, Inger-Lise. 1993. "Modernitetens kvindelige tekst. Det moderne gennembrud i Norden". *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Faderhuset 1800-1900*. Red. Jensenm, Elisabeth Møller et al. Rosinante Forlag A/S
- Hopstock, Carsten. 1997. *Bogstad. Et storgods gjennom 300 år*. Bind 2. Boksenteret/Bogstad stiftelsen.
- Kjellberg, Anne. 2004. "Slike er dog smukkere". *Portrett i Norge*. (Red. Anne Wichstrøm og Niels Messel). Norsk Folkemuseum. Labyrinth Press. Oslo.
- Krohg, Christian. 1988. *Å fylle sin sjel med tidens tanke*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Krohg, Per. 1966. *Memoarer – Minner og meninger*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Lange, Marit. 1998. *To malerinner. Helene Schjerfbeck og Asta Nørregaard*. Katalog, Blaafarveværket.
- Lange, Marit og Nils Messel. 1993. "Inn i et nytt århundre 1900-1914." *Norges malerkunst*. (bd. 2). Red. Knut Berg. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Lange, Marit. 2004. "Barn og barndom". *Portrett i Norge*. (Red. Anne Wichstrøm og Nils Messel). Norsk Folkemuseum, Labyrinth Press.
- Lindberg, Anna Lena. 1995. *Konst, kön och blick*. Norstedts Förlag AB, Stockholm.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visuell nytelse og narrativ film". *Filmteori. En antologi*. (Red. Hallvard J. Fossheim. Pax Forlag.
- Mørstad, Erik. 1996. *Malerileksikon*. Ad Notam, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Mørstad, Erik. 2004. "Edvard Munchs maleri Aske: Analyse, tolkninger og kontekst". *En Face*. (Red. Erik Mørstad). Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering. Oslo.
- Mørstad, Erik. 2004. "Kunstnere som motiv: 1878-1900". *Portrett i Norge*. (Red. Anne



- Wichstrøm og Nils Messel). Norsk Folkemuseum, Labyrinth Press.
- Mørstad, Erik. 2004. "Christian Krohg i Skagen: et norsk perspektiv". *Christian Krohg og Skagen*. Kat.red. Annette Johansen og Mette Bøgh Jensen. Lillehammer Kunstmuseum og Skagen Museum.
- Nead, Lynda. 2006. *The female nude* [1992]. Routledge
- Nergaard, Trygve. 2000. *Bilder av Per Krohg*. H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Panofsky, Erwin. 1970. *Meaning in the visual arts*. Penguin Books, London.
- Perry, Gill. 1999. *Gender and Art*. Yale University Press, New Haven & London, The Open University.
- Pollock, Griselda. 2006. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art* [1988]. Routledge
- Sanstøl, Jorunn. 2004. *Christiania-bilder*. Valdisholm forlag. Rakkestad.
- Simons, Patricia. 1995. "Inramade kvinnor. Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkont". *Konst, kön och blick*. Norstedts Förlag AB. Stockholm.
- Søndergaard, Sidsel Maria. 2006. *Woman in Impressionism. From Mythical Feminine to Modern Woman*. Bind 1. Ny Carlsberg Glyptotek, by Skira Editore S.p.A.
- Søndergaard, Sidsel Maria. 2006. *Kvinder i Impressionismen. Fra det mytiske feminine til den moderne kvinde*. Bind 2. Ny Carlsberg Glyptotek, Narayana Press
- Særtrykk av Kunst og Kultur. 1953. *Christian Krohg*. Grøndahl & Søn Boktrykkeri. Oslo.
- Thue, Oscar. 1971. *Christian Krohgs Portretter*. Norske minnesmerker, Norsk portrettarkiv, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Thue, Oscar. 1985. *1880- årene i nordisk maleri*. Nasjonalgalleriet. Oslo.
- Thue, Oscar og Ingeborg Wikborg. 1987. *Christian Krohg*. Nasjonalgalleriet. Oslo.
- Thue, Oscar. 1997. *Christian Krohg*. Aschehoug, Oslo.
- Turner, Jane. 1996. *The Dictionary of Art*. (Red. Jane Turner). Grove.
- Vik, Aakerli Kari. 2003. "Portrettets plass i det norske kunstlivet". *En Face*. Red. Erik Mørstad. Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering. Oslo.
- Wichstrøm, Anne. 1988. *Oda Krohg. Et kunstnerliv*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Wichstrøm, Anne. 1997. *Kvinneliv Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

- Wichstrøm, Anne. 2002. "Asta Nørregaard: Aspects of professionalism". *Woman's Art Journal*. Vol. 23. no. 1. Woman's Art Inc.
- Wichstrøm, Anne. 2004. "Rom, kropp og blikk". *Portrett i Norge*. (Red. Anne Wichstrøm og Nils Messel). Norsk Folkemuseum, Labyrinth Press.
- Wichstrøm, Anne. 2006. "Pastellen, et feminint medium". *Kunst og Kultur*. 1/ 2006 Årg. 89.
- With, Nanna (red.). 1920. *Illustrert biografisk leksikon over kjendte norske mænd og kvinder*. Kristiania.
- Woodall, Joanna. 1997. *Portraiture. Facing the subject*. Manchester University Press.
- Østby, Leif. 1977. *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Østby, Leif. 1951. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århunder*. (bd.1). Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Østby, Leif. 1935. *Norske portretter*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.